L'EDUCATION MUSICALE

JUIN 1965

119

Le Numéro : 3 francs

Rameau clavecin

REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

20e Année — No 119 1er JUIN 1965

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS-5e — 033-24-10

CHORALE DES PROFESSEURS DE MUSIQUE DE LA VILLE DE PARIS

Après une pause pascale particulièrement méritée, les membres de la Chorale des Professeurs se sont retrouvés sous la direction de Robert Blot, dès le 26 avril au Jardin du Luxembourg, pour l'annuelle cérémonie à la mémoire des étudiants morts dans la Résistance. Manifestation para-musicale sans doute, où l'intérêt artistique cède peut-être le pas au sentiment civique. Néanmoins, en même temps qu'elle exprime l'accomplissement d'un devoir moral, la présence traditionnelle de notre Chorale à cet émouvant témoignage du souvenir est le reflet des liens profonds qui unissent l'Education Musicale à l'Université.

***

M. Robert Blot dirigera à Copenhague une série de concerts, ce qui nous prive de sa présence hebdomadaire durant la plus grande partie du mois de mai. Nous lui souhaitons un brillant succès et remercions M. René Alix, chef des Chœurs à l'O.R.T.F., d'avoir bien voulu prendre la tête de notre Chorale pendant cette période. Je vous parlerai le mois prochain des œuvres que nous devons interpréter sous sa direction.

***

Soulignant le rôle important joué par la Chorale des Professeurs dans le domaine de l'Education Musicale, M. l'Inspecteur général exalte dans une récente Note l'effort magnifique et désintéressé de tous ses membres et rend un hommage personnel à la qualité obtenue lors des dernières exécutions. Tous ceux dont la foi et le dévouement permettent d'atteindre de tels résultats auront ressenti, non sans quelque fierté peut-être, le réconfort moral d'un pareil témoignage. Mais qui plus que son Président mérite les félicitations que vient de recevoir notre Chorale ? Véritable symbole du dévouement sans relâche, Guy Delamorinière prêche d'exemple tout au long de l'année et porte en lui les qualités qui font la valeur de la Chorale des Professeurs; si chacun de nous donne un peu de son temps pour qu'elle soit ce qu'elle est, qui comptera jamais les heures qu'il lui consacre journellement (ou nuitamment...) en démarches, correspondance et travaux divers ? Dût-il en rougir à la lecture de ces lignes, il est bon que l'on sache l'affectueux attachement que lui portent tous les habitués du mardi soir et l'admiration qu'impose son inlassable foi.

Michel VIGNEAU,

SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

Par suite de circonstances indépendantes de notre volonté, le supplément prévu pour être publié avec ce numéro ne le sera qu'avec le prochain : 120 du 1er juillet 1965.

Nous prions nos lecteurs abonnés de « Supplément Iconographique » de bien vouloir nous excuser de ce contretemps malheureux dont nous ne sommes pas responsables.

« L'E.M. »

RÉFLEXIONS SUR LA STRUCTURE DE PELLÉAS

par Jacques CHAILLEY

« Les hommes se souviennent mal », dit M. Croche, dans un moment où « il fut plus agressif que jamais », « qu'on leur a défendu étant enfants, d'ouvrir le ventre des pantins — c'est déjà un crime de lèse-majesté. Ils continuent à vouloir fourrer leur esthétique nez là où il n'a que faire. S'ils ne crèvent plus de pantins, ils expliquent, démontrent et, froidement, tuent le mystère. C'est plus commode, et alors, on peut causer ».

Nulle œuvre peut-être n'est plus voilée de mystère que *Pelléas et Mélisande*, et le bavard qui veut « y fourrer son esthétique nez » doit y marcher à pas feutrés. Attention : ne tuez pas le mystère !

S'il lui faut une excuse, il la trouvera dans la subtilité de mille intentions à peine exprimées, évoquées par touches si discrètes que l'on risque à chaque pas de passer à côté sans les soupçonner, et que chaque nouvelle lecture de la partition vous garde la joie de découvertes renouvelées.

« Nous avions pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau », dit ailleurs Debussy, « sans cette affectation à la profondeur allemande ni au besoin de souligner à coup de poing, d'expliquer à perdre haleine qui semble dire : « Vous n'êtes qu'une collection d'idiots particuliers qui ne comprenez rien si on ne vous force pas d'avance à prendre des vessies pour des lanternes ».

C'est dans cette tradition-là que sont traités les thèmes de *Pelléas*.

Au rebours des *leit-motiv* tétralogiques « guides à l'usage des gens qui ne savent pas trouver leur chemin dans une partition », les thèmes de *Pelléas*, plus proches en cela de certains motifs de *Tristan*, ne sont que de simples et fugitives indications, des touches légères qui *s'incorporent au discours musical* et en épousent toutes les nuances et les oscillations — alors que Wagner lui, *modèle sa phrase d'après ses motifs*.

Dès le choix des thèmes nous trouvons matière à réflexion.

Dans le drame de Maeterlinck, les acteurs que l'on voit sur la scène ne sont au fond que des jouets inertes entre les mains du Destin. Pelléas, Golaud, Mélisande, trois fantômes d'un pays de légende. C'est au point que nous éprouvons comme une gêne lorsqu'une précision intempestive dans *Ariane et Barbe-Bleue* — précision encore appuyée par une citation musicale déférente de Dukas — vient soulever un coin du tulle qui estompe la personnalité de cette princesse de rêve. Ce caractère même se reflète dans leurs trois thèmes : Mélisande, Pelléas, ne sont guère que deux dessins, deux souples arabesques de trois notes dessinant dans l'air leur mouvement complémentaire ; Golaud, plus vieux, plus rude, est avant tout un *rythme* anguleux et marqué, plus encore qu'un thème de deux notes. Ainsi, déjà s'établissent les affinités, les attirances et les répulsions dont jouera le Destin.

Or, délicatesse suprême, alors que les phrases de Mélisande et de son mari sont souvent réunies au point de ne plus former qu'un tout (partition de piano p. 209 : de même, dès les premières mesures de l'œuvre aux timbales, rythme de Golaud sous le thème mélodique de Mélisande — ce qui n'apparaît pas dans la partition de piano), par contre, les deux guirlandes qui symbolisent les jeunes gens ne seront jamais réunies au cours de l'action : tout au plus dans un interlude symphonique (p. 141), ajouté, on le sait, après coup, et où elles matérialisent la jalousie de Golaud. Est-ce là une illustration de la réponse de Mélisande à Golaud : « Non, nous n'avons pas été coupables ? ».

Au reste, quel est exactement le thème de Mélisande ? On pourrait croire un instant (dernière scène de l'acte 1) à une douce cantilène, mélancolique et calme, qui serait vraiment un thème : à ce moment de l'action, Mélisande croit avoir trouvé sa voie ; elle vient d'épouser Golaud, s'installe au château où doit se dérouler sa vie désormais sans histoire ; elle vient à peine de rencontrer Pelléas (cette scène *où il ne se passe rien* est peut-être la scène capitale du drame). Mais, plus jamais sauf en un interlude, nous ne rencontrerons à nouveau cette phrase entière : il n'en restera que les trois notes dont nous avons parlé ; ni auparavant la fugitive du castel de Barbe-Bleue, ni plus tard la compagne tourmentée de son trop jeune beau-frère n'auront droit au repos de cette phrase complète, qui ne réapparaîtra (p. 308) qu'après la mort de Mélisande.

Ainsi donc, les trois personnages principaux sont caractérisés plutôt par une *indication musicale*, infiniment souple et docile, malléable au gré de la phrase, que par une véritable phrase faisant office de thème. Mais des thèmes de longue haleine, il y en a certes. Deux surtout sont intéressants en ce qu'ils éclairent par leur ample développement mélodique, opposé à la subtilité des précédents, ce fait capital *que les principaux acteurs ne sont pas en réalité les protagonistes apparents.*

L'un est le motif d'Arkel, magnifique montée, souvent confiée aux cuivres et s'étageant sur une dixième entière. Mais c'est le bon vieillard, au caractère psychologiquement simple — si simple même qu'il ne profère guère, à son insu que de solennelles bêtises — s'identifie tellement avec la Destinée, dont le nom revient continuellement dans ses sentencieux aphorismes que Maurice Emmanuel se méprend moins qu'on ne pourrait le croire d'abord en appelant son motif « thème de la Destinée », mais va à son insu au-delà des apparences pour atteindre la réalité profonde. Et c'est bien la Destinée qui, on l'a dit souvent, plus que Golaud ou que Mélisande, est l'acteur principal de la partition de Debussy. Ainsi prend une signification tragique, immédiatement avant la scène de fureur de l'acte IV (p. 202) le seul passage où les trois notes de Mélisande, laissant là tout voile et toute mélancolie, s'épanouissent somptueusement en un enthousiasme magnifique, mais contrepointés au thème d'Arkel-Destinée — la destinée qui tout de suite après va abattre brusquement l'édifice de bonheur entrevu par Arkel.

Un autre thème n'a pas été remarqué par Emmanuel et semble avoir une importance primordiale pour la signification interne de l'œuvre ; lui aussi, contrairement aux quelques notes des trois principaux thèmes, est une longue phrase de deux mesures, fortement caractérisée ; on pourrait l'appeler le *motif de l'avertissement*. Nous l'entendons d'abord à la fontaine, sur ces mots de Pelléas, apparemment consacrés par deux fois à un incident futile : « Prenez garde, prenez garde ! » (p. 62 puis 65). Mais ce thème, par l'emploi qui en sera fait nous indique que ces mots vont beaucoup plus loin dans leur sens que ce qui apparaît d'abord. Ils pourraient, en réalité, constituer la devise mise en exergue de l'ouvrage. Ainsi, nous retrouverons ce motif (p. 85-98), au premier mensonge de Mélisande : « Non non, ce n'est pas Pelléas », après la demande brutale de Golaud ponctuée d'une des trois ou quatre seules cadences parfaites de toute la partition (ce qui, là encore, n'est pas un hasard : les deux autres exemples les plus marqués sont l'orgueilleuse déclaration : « Je suis le prince Golaud, le petit-fils d'Arkel », et l'ordre absurbe : « Demande à Pelléas d'y aller avec toi »).

C'est ainsi qu'apparaît l'une des subtilités les plus fréquentes de la partition : un thème, une phrase, un dessin sont entrevus d'abord, s'insinuent sans que l'on en soupçonne la portée, et ensuite seulement révèlent leur sens caché et profond, établissant entre les incidents apparemment

décousus du drame les *liaisons* de cause à effet que les paroles laissent à peine deviner.

Le rythme emporté qui, dès les premières mesures de l'acte IV, nous place dans l'atmosphère orageuse de la colère de Golaud (2), — mais il n'apparaîtra comme tel que dans la scène du paroxysme — se trouve préparé à notre insu bien auparavant : dès la scène des cheveux (p. 132) qui motivera le premier soupçon de Golaud, il est comme présagé au plus fort de l'extase de Pelléas ; dans l'interlude qui suit les remontrances de Golaud (p. 157), il rampe sournoisement, menaçant, en valeurs longues à la basse ; il est présent, presque insoupçonnable, au plus fort de la scène d'amour (p. 248, 249).

Un autre thème surgit, menaçant et lointain (c'est là l'indication même de la partition, p. 141) après les premiers avertissements de Golaud ; nous croyons d'abord que ce n'est qu'un rappel d'une phrase de la chanson de Mélisande (... *tout le long de la tour*...), mais nous le retrouverons avec une insistance inquiétante : il dominera toute la fin de l'acte IV, et ce n'est qu'aux dernières mesures, alors qu'il clôt l'acte brutalement, que nous nous apercevrons que c'était là le thème de la mort, qui était présent, *insoupçonné,* dès la chanson de Mélisande (3).

Bien souvent aussi la musique servira à expliciter les sous-entendus et les symboles du poème ; dès le premier entretien de Pelléas et de Mélisande : « La mer est sombre, dit Pelléas ; nous aurons une tempête cette nuit ; il y en a toutes les nuits depuis quelque temps, et cependant *elle est si calme maintenant* » ; et aussitôt, discrètement, à l'orchestre, paraît le thème de Golaud, pourtant bien éloigné des pensées des deux jeunes gens.

Bien des allusions ainsi resteraient mystérieuses, sans le secours de la musique, qui pourtant s'attache sans cesse à suggérer sans jamais alourdir ; ainsi des colombes qui sortent de la tour, *qui ne reviendraient plus* si Pelléas continuait ses déclarations, et dont l'envoi frémissant emprunte le dessin aérien du propre thème de Mélisande. Guide discret et efficace dans un texte que l'on ne saurait comprendre sans penser à tout moment que *chaque mot y est à double sens*

Faut-il aussi souligner l'extraordinaire changement de caractère de tous les thèmes au long du 5e acte (le plus beau peut-être de toute la partition), où le voile de la mort est comme étendu en permanence au point que la musique en semble désincarnée, dématérialisée encore ? Le thème de Mélisande n'est plus qu'une évocation de lui-même : il a conservé son dessin gracieux, mais perdu tout caractère rythmique ; il n'a plus même la force de franchir son intervalle caractéristique de quarte, et n'atteint plus qu'une maladive quarte diminuée ; le thème de Golaud, du Golaud effondré qui cherche en vain la vérité (cette vérité que voulait affirmer Pelléas au sortir de la fontaine), a perdu sa double-croche anguleuse et n'a plus la moindre agressivité. Le thème de Mélisande, qui tout au long de la partition, n'allait nulle part, trouve sa conclusion aux dernières mesures de l'œuvre, à l'appel doucement impérieux de la trompette en fa, lorsque Mélisande, petit être « mystérieux comme tout le monde », a trouvé enfin dans la mort le point final de sa destinée.

Et ici, la philosophie debussyste (car il est permis au musicien comme au poète d'exprimer sa philosophie) rejoint au plus près l'exemple tristanesque : car *c'est aussi aux toutes dernières mesures* de l'œuvre que le thème irrésolu. l'angoissant chromatisme de *Tristan et Isolde* aboutit enfin à la tonique lorsque les deux amants ont retrouvé dans l'anéantissement de la mort le confluent final de leurs aspirations.

Seulement, *Pelléas* apporte la note de consolation qui manque à *Tristan,* et les dernières pages s'ouvrent sur l'avenir, avec l'apparition d'un thème nouveau, celui de l'enfant avec les derniers mots du texte : « Il faut qu'il vive maintenant à sa place. C'est au tour de la pauvre petite ».

Ainsi s'affirme à la fois la filiation irrécusable de *Tristan* sur *Pelléas,* et la volonté très ferme de Debussy de réagir contre *Tristan* — ce qui montre encore l'empreinte profonde qu'il en avait reçue. Arthur Honegger confia à José Bruyr le propos suivant : « Comment voulez-vous mettre l'amour au théâtre ? Si vous faites fort, c'est Tristan ; si vous faites doux, c'est Pelléas » (4). Il n'est que de rappeler, dans les deux partitions, l'opposition des situations semblables : après une attente anxieuse, Tristan retrouve Isolde ; l'orchestre halète, monte, s'enfle, éclate en un cri déchirant : « Tristan ! - Isolde ! - Geliebter ! ». Après la même attente, l'orchestre se tait et dans un murmure imperceptible : « Pelléas ! - Mélisande ! - Est-ce toi, Mélisande ? ». Et le mot attendu depuis quatre actes, lorsqu'il arrive enfin, n'est que chuchoté dans le silence : « Je t'aime ». Tandis que c'est un acte entier du puissant drame wagnérien qui sert à paraphraser ce seul mot.

Il est curieux de remarquer que dès l'apparition médiévale de Tristan et Iseut, les thèses d'amour courtois qu'illustraient le roman de Béroul ont ainsi suscité des œuvres d'opposition. Gustave Cohen a pu donner au Cligès de Chrétien de Troyes, le grand romancier du XIIe siècle, le nom d' « anti-Tristan ». On pourrait de même appeler *Pelléas* un *anti-Tristan.* Il suffit de relire les articles et les lettres de Debussy pour se rendre compte que ce n'est pas là sobriquet de critique en mal d'étiquettes, mais que telle était en vérité l'intention profonde du musicien.

Car une influence ne se marque pas seulement par l'imitation. Elle peut aussi provoquer systématiquement la volonté de contradiction et engendrer ainsi son contraire, un contraire qui, sans elle, n'eût sans doute point vu le jour. Telle semble bien avoir été, en ce qu'elle a de conscient, la marque de *Tristan* sur *Pelléas.* Et ceci est plus important sans doute que les quelques réminiscences musicales wagnériennes — inconscientes, celles-là — que l'on peut relever çà et là par exemple dans l'admirable interlude de l'acte IV, écrit rapidement, on le sait, en dernière minute ; ici Debussy, n'ayant pas eu le temps de se surveiller, nous livre à son insu la clef de son subconscient en retrouvant spontanément l'atmosphère harmonique du musicien qui le hante, allant jusqu'à transformer la « tête » du thème de Golaud en évocation de motif de l'interlude du premier acte de *Parsifal*...

Il est encore un point qui mérite réflexion. Ne peut-on penser que ce soit presque fortuitement que Debussy ait été amené, par des circonstances extérieures, à nous donner le modèle d'une nouvelle *forme dramatique ?*

Primitivement conçue comme un tout indépendant, chaque scène de *Pelléas* se présente à nous comme il était normal en un tel cas : c'est-à-dire comme un morceau en soi, rigoureusement construit à sa propre échelle ; ainsi le thème modal épisodique qui ouvra la partition et auquel les commentateurs se sont pressuré l'imagination pour prouver suivant les canons wagnériens une valeur de *leitmotiv* bien difficile à justifier, n'est au fond qu'un élément de structure destiné à encadrer la scène I, au début et à la fin, de façon à assurer son équilibre suivant le principe universel de la réexposition et de la forme dite « lied ». Pour d'autres scènes, l'unité ne joue pas sur l'agencement des thèmes, mais sur un parti-pris d'atmosphère, d'orchestration, de couleur, qui la différencie fortement des autres — citons comme caractéristiques, la scène du souterrain, ou celle des moutons.

Ceci posé, l'adjonction *in extremis* des interludes devait modifier profondément la signification d'une telle conception en transformant chaque scène ainsi construite en élément d'un ensemble ininterrompu. L'interlude joue désormais le rôle de l'ancien *récitatif de liaison* dans l'opéra à numéros, mais avec une valeur musicale supérieure et toutes les possibilités de l'exploitation symphonique des thèmes — ici encore nous retrouvons le souvenir de Wagner avec les interludes des *Meistersinger* ou de *Parsifal.* Et l'ensemble de l'œuvre se présentera désormais fortuitement comme une véritable *Suite :* résultat inattendu, mais si valable qu'Alban Berg le reprendra et le codifiera quinze ans plus tard, cette fois-ci de façon consciente, et en le transposant sur des formes définies dans son *Wozzëck ;* il conservera cette idée de *Suite* au premier acte, et l'amplifiera dans les suivants (il y aurait beaucoup à dire sur l'influence debussyste chez Berg).

Ainsi *Pelléas,* dont on a bien souvent souligné le caractère d'exception, n'est-il pas seulement un admirable point d'aboutissement, mais aussi un chaînon parmi tant d'autres chefs-d'œuvre dans l'immense ronde ininterrompue dont nul ne peut prévoir où elle mènera l'éternelle Musique.

RAMEAU : PIÈCES DE CLAVECIN
2e LIVRE - 1724

Par A. GABEAUD

J.-P. Rameau :
Pièces de Clavecin (Ed. Durand).

Bibliographie :
Rameau : Berthier, Charlier, La Laurencie, Laloy, Migot, etc.

Discographie :
Valois : l'Intégrale des pièces de Clavecin (II), Huguette Dreyfus - MB 419, stéréo MB 919).

CONSIDERATIONS GENERALES

L'œuvre de clavecin de Rameau n'est pas très importante ; elle comprend trois livres, publiés entre 1706 et 1728. Celui qui nous occupe date de 1724 : il parut deux ans après le **Traité d'Harmonie** (1722) qui fit grand bruit. Les pièces qui le composent, malgré leurs titres et leur caractère descriptif, conservent les rythmes et la coupe des airs de danse de l'époque, facilement reconnaissables non seulement au rythme, mais à leur mouvement et leur coupe métrique.

Tout en usant de la **forme binaire,** des doubles (ou variations), Rameau montre une certaine prédilection pour le **rondeau,** à cause de sa symétrie et sa clarté. Il est très attaché à l'affirmation de la tonalité, insistant sur l'**accord parfait de tonique imposé** dès le début et aussi par les cadences (parfois modulantes), surtout la finale où, le plus souvent, l'accord est arpégé (en descendant) avant de fondre ses éléments en une seule sonorité.

Les pièces successives de tonalité semblable peuvent constituer une suite de danses selon la tradition, souvent ouverte par une allemande et terminée par une gigue, quoique Rameau, comme Couperin, n'attache pas une grande importance à la succession traditionnelle des mouvements de la suite (que conservent les Italiens, préparant la sonate). On peut découper dans ce deuxième livre deux, trois ou quatre suites, mais ces groupements n'ont rien d'absolu, sachant qu'il était coutumier d'insérer, dans la même publication, des pièces séparées, ainsi qu'en témoigne le menuet en **Ut** figurant en tête de ce deuxième livre et qui ne paraît avoir aucun rapport avec les autres pièces.

La plupart de ces morceaux sont descriptifs ; en cela, avec la clarté de l'écriture, Rameau continue Couperin et donne bien les tendances de l'Ecole française. Une lettre adressée à La Motte (1727) contient ce passage : "Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai rendu les titres : **Les Soupirs, Les Tendres plaintes, Les Cyclopes...** et vous verrez pour lors que je ne suis pas novice dans l'Art..." Il est dommage que Rameau, accaparé d'abord par ses Théories, puis par le théâtre, ait moins écrit pour le clavecin que Couperin, car il se montre égal dans la pureté, l'équilibre et l'expression, et même supérieur pour certains contours d'écriture.

Le recueil de 1724 est précédé d'une **Méthode pour la mécanique des doigts** ne figurant pas dans les éditions actuelles, seulement, au bas (ou en tête) du premier morceau, on trouve un exercice sur cinq notes avec doigté soulignant l'emploi du pouce, et dont le petit menuet est une application. Jusque-là, le doigté du clavecin était resté un peu fantaisiste, le pouce n'y était pas toujours employé ; son usage ne tarda pas à s'imposer comme facilitant l'exécution.

Le clavecin ne manque pas de ressources, en dépit du son peu étoffé et monotone ; pour y remédier, peu à peu, on avait adjoint à l'instrument primitif un deuxième clavier, quelques jeux appelés par des tirasses (pédales) qui pouvaient renforcer et varier la sonorité. Cet instrument à cordes "grattées" demandait un toucher égal sans attaque (analogue à celui de l'orgue) où la pression des doigts ne peut nullement changer la force ou la sonorité de l'instrument. Les croisements, les "échos" (très à la mode), la mise en valeur d'une partie sur son entourage, tout cela se trouvait grandement facilité au clavecin. Mais, impossible de graduer les nuances, de tenir longtemps une valeur (la durée du son étant très courte, malgré l'absence d'étouffoirs) ; impossible de marquer le moindre accent. On suppléait à cette carence par une écriture spéciale : emploi d'ornements : mordente ou pincements, gruppetti, appogiatures, battements, trilles... dont la ligne mélodique était parsemée ; certaines notations de ces "agréments" ont donné beaucoup de mal aux musicologues pour découvrir le secret de leur exécution. Les accords plaqués étaient rares (Rameau les préfère **arpégés**). L'écriture procédait du contrepoint libre à deux ou trois parties, parfois quatre, rarement plus, et ceci seulement dans un passage de force.

Les pièces de clavecin conservent toute leur musicalité sur le piano moderne, à condition de ne pas presser les mouvements, d'éviter de bousculer les ornements en les plaçant exactement sur le temps, de même les appogiatures, éviter aussi les FF et les violents contrastes. La préface de Camille Saint-Saëns, dans l'édition Durand, est à ce sujet pleine d'enseignement.

ANALYSE

Nous avons adopté la division en quatre suites : deux en **Mi,** deux en **Ré.**

Quelques-unes des pièces suivantes ont été reprises par Rameau et insérées soit dans ses pièces de concert, soit dans des œuvres lyriques, en général pour les scènes dansées.

I. Menuet en Ut.

Précédé d'un exercice des cinq doigts, ce menuet paraît ici en supplément, et s'adresse probablement à des débutants : les rares déplacements de mains se font sans passage du pouce. La mélodie évolue sur cinq notes (**do** à **sol**, **sol** à **ré**). A la main gauche, sur une octave, la basse dessine une formule de cadence. La forme dite **en rondeau** est des plus simples : A en **ut**, A' en **sol** (couplet), A'' en **ut.** Ce petit menuet est charmant et peut séduire les commençants...

II. Première Suite en Mi.

Comprenant : une allemande, une courante et deux gigues

a) Allemande :

Danse à quatre temps de rythme et coupe **binaires,** probablement d'origine allemande. L'allemande figurait déjà dans "l'Orchésographie" (1588), en tant que **danse grave** à quatre temps, presque toujours de forme binaire, et le plus souvent d'une écriture en contrepoint très soigné, telle celle-ci de Rameau :

A. **Première phrase** (A) allant de **mi** à son relatif : **sol**, cadence et reprise.

B. **Deuxième phrase,** d'abord modulante, traitant les éléments de la première (A) en partant de **sol** pour aller vers **si** mineur, puis **mi** mineur. Une cadence parfaite termine cette pièce tout à fait le type même de la forme suite-binaire. Reprise entièrement écrite dans l'édition Durand. A remarquer le retour en **mi** du

deuxième dessin de A. (mes. 5-10 et mes. 18-23). Si l'on considère le travail central (mes. 11-18) comme un développement de A. et le fragment repris au ton comme une esquisse de deuxième idée, on se trouve en présence d'un mouvement de sonate en raccourci; cette disposition s'apparente à certaines pièces de Scarlatti (contemporain de Rameau) lesquelles prépareront la forme **ternaire** future.

b) Courante :

Rythme à 3/2, la **Courante** (datant du XVIe siècle) était une danse gracieuse, souvent exécutée par un seul couple ; au XVIIIe siècle, elle n'est plus dansée et peu à peu on la considère comme un mouvement modéré (ou lent) inséré au milieu d'une suite. Celle-ci est de **forme binaire** et d'une écriture soignée, charmante avec ses pincements, ses hésitations, et tous ses ornements (B).

A. En **mi** en deux phrases avec cadence et reprise.

B. Nouveau dessin modulant (**sol, ré, si** mineur, dominante de **mi,** retour au ton). Cadence avec l'accord parfait bien étalé. Reprise, puis : coda de six mesures exploitant un nouveau motif pour retrouver la cadence précédente.

c) Première Gigue en Rondeau :

Avec deux couplets. **Refrain** (C) très court avec reprise (8 mes.). **Premier couplet** en **sol** plus long (15 mes.). Deuxième **refrain** intégral. **Deuxième couplet** en **si** mineur, cadence sur un accord parfait majeur (dom. de **mi**). Refrain pour finir.

d) Deuxième Gigue en Rondeau en Mi majeur :

Différente de la précédente : refrain (D). Sur une pédale de basse interrompue par les cadences, des arpèges descendants forment une petite phrase terminée par une cadence et reprise ; ceci constitue le **refrain. Premier couplet** très court en contrepoint, cadence en si, deuxième refrain, **deuxième couplet,** plus long, commence par une imitation canonique qui se perd, module puis l'intérêt se porte sur la partie supérieure, avec ses modulations (**si** mineur, **sol** majeur, **si** majeur). Cadence : dominante de **mi.** Refrain. **Troisième couplet,** encore plus long : dialogue entre les deux parties, puis sorte de jeu ou de marche mélodique à la basse sur laquelle s'égrène des battements en croches, on va vers une cadence en **ut dièse** mineur (relatif). Refrain pour terminer. Cette gigue semble clore la suite que nous venons d'examiner, comme c'était la coutume de finir par cette danse vive d'origine populaire.

III. Deuxième Suite en Mi.

A première vue, ces morceaux ne semblent pas constituer une véritable suite, commencée par une allemande, et terminée par un mouvement rapide ; mais au XVIIIe siècle, la suite de danses ayant perdu sa destination chorégraphique usait de beaucoup de fantaisie dans la succession de ses morceaux ainsi que dans leur nombre, gardant un seul lien : celui de la tonalité.

a) Le Rappel des Oiseaux :

Pièce imitative à 2/4 écrite à deux parties se répondant avec beaucoup d'ornements. Forme **binaire.**

A. Vers la dominante (E), beaucoup de syncopes quand le dessus se développe. Reprise.

B. On repart de **sol** (relatif) ; une troisième partie se superpose avec des syncopes. Remarquer les modulations (mes. 9 à 16 de la deuxième période) ; descendant vers **si mineur** ; petite cadence ; on repart toujours en syncopes opposées à deux parties, des battements serrant le rythme arrivent à la cadence finale (avec reprise) terminant cette charmante (mais très difficile) pièce.

b) Rigaudon :

Danse d'origine méridionale, mais très en honneur au XVIIIe siècle, à 2/2, assez vive. **Premier rigaudon,** en **mi** mineur très connu, forme binaire.

A. Vers la dominante, les deux parties se répondent.

B. On repart : une troisième partie fait une pédale (**si,** puis **ré dièse**). Cadence en **mi.**

Deuxième rigaudon suivi d'un double, (**mi** majeur) suit immédiatement le premier, il est plus libre d'écriture, forme binaire.

A. Cadence tonique.

B. Avec une coda pour aboutir à l'accord parfait arpégé en descendant.

Double du deuxième rigaudon. Variation ornementale du précédent. La mélodie supérieure est enjolivée de notes de passages, la basse reste la même. La coda, ornée aussi, termine ce double.

Certaines éditions, et certains exécutants reprennent le premier rigaudon soit entre les deux formes du deuxième, soit à la fin, ce qui donne au tout une forme de rondeau ; mais aucune indication n'est donnée par Rameau ni dans les éditions conformes à l'original.

c) Musette en Rondeau :

La Musette, très en vogue au XVIIIe siècle, était faite d'une mélodie libre, quelquefois accompagnée d'une ou deux parties en contrepoint, évoluant sur une **basse obstinée,** de dominante tonique répétée ou tenue. Au clavecin, elle s'exécutait sur deux claviers. Rameau en a écrit plusieurs dont certaines figurent dans ses opéras, celle-ci, en **mi,** a été reprise dans "Les Fêtes d'Hébé » avec une jolie orchestration **forme rondeau** : Refrain (G) (8 mes.) très court, cadence et reprise ; premier couplet, très bref, suivi du refrain sans reprise. **Deuxième couplet** dans le haut, toujours en **mi** et bref. Refrain. **Troisième couplet** en triolets, plus long, s'accélère vers la fin avec des ornements de plus en plus serrés, presque des trilles. Dernier refrain pour terminer.

d) Tambourin en Rondeau :

Très connu, très joué, à cause de son **apparente** facilité... Inséré lui aussi dans « Les Fêtes d'Hébé » où il est dansé et repris en chœur, **forme rondeau,** mouvement très rapide ; comme la précédente, cette pièce évolue sur un "bourdon" basse obstinée de tonique dominante surmontée soit de la tonique en octave, soit de la sensible **ré dièse ;** les couplets sont des développements du refrain. Forme : **refrain** (H) très gai malgré le mode mineur de huit mesures avec repos de dominante au milieu. **Premier couplet** vers la dominante. Refrain. **Deuxième couplet,** plus long avec quelques accords dissonants, descendant chromatiquement sur la basse tonique, et développement des quatre croches du refrain ; cadence à la dominante. Refrain. **Troisième couplet** avec des syncopes, toujours sur la basse TD, se termine par une sorte de vocalise soutenue par la basse immobilisée, suivie de la deuxième partie de la phrase initiale ornée et concluante.

e) La Villageoise :

Bourrée en rondeau, de mouvement vif, à trois refrains. Chacun des deux couplets aboutit à une fausse rentrée du refrain sur d'autres degrés ou dans un autre ton. **Refrain** coupé au milieu par un repos à la dominante ; la mélodie est très franche, presque rustique comme la danse originale qui lui a donné son rythme et son allure (J). **Premier couplet** sur le motif du refrain en sol dont il reproduit la deuxième période en **sol** avec cadence. Refrain. **Deuxième couplet :** en doubles croches, motif nouveau dialogué, module vers le relatif (**si**). Fausse rentrée du refrain en **si** allongé et suivi d'une cadence sur la dominante. **Refrain** avec les doubles croches comme dans une variation décorative.

IV. Première Suite en Ré.

a) Les Tendres plaintes :

Débute par une très délicate **Sarabande** intitulée **"Les tendres plaintes".** Ce mouvement lent, en rondeau, avec deux doubles, comprend un **refrain** bien balancé accompagné de croches régu-

lières qui enveloppent sa mélodie (K). **Premier couplet** vers la dominante, mélodie différente mais même disposition d'écriture Refrain. **Deuxième couplet** au relatif (**fa**), parfois à trois parties, même à quatre, très bien écrit. **Le refrain** revient pour conclure.

b) Les Niais de Sologne :

Bourrée de style et d'allure rustique, figure dans "**Dardanus**" avec des chœurs. Ici, elle est présentée à deux parties, la deuxième en croches **égales** dont Rameau recommande l'observance dans leur équivalence. **Refrain** (L) en **ré majeur,** très gai avec reprise. **Premier couplet** avec le même contrepoint monorythmique, malgré les mouvements mélodiques et bien que parfois les croches passent à la partie supérieure ; cadence à la dominante. **Refrain** sans reprise **Deuxième couplet** toujours monorythmique, vers la dominante, semble un dévelopement du refrain qui revient pour terminer.

Premier double. Variation rythmique du premier rondeau. Sur le dessin en croches égales et continues de la basse, les thèmes du rondeau sont variés en triolets, avec des arrêts aux cadences. Refrains et couplets se succèdent dans le même ordre ; cependant la monorythmie est rompue au **deuxième couplet** par des arrêts (v. mes. 32 à 35) puis une suite de noires (mes. 39-41) ; mais les triolets continuent jusqu'à la fin du dernier refrain.

Deuxième double. Variation harmonique. Les thèmes des refrain et couplets sont retrouvés comme dans le rondeau. Seule la basse est en doubles croches continues. Le dernier **refrain** réunit les deux procédés rythmiques et harmoniques. Le dessus est orné et dialogue avec la basse, sans que le mouvement rythmique de doubles croches s'arrête un seul instant.

Les doubles des "Niais de Sologne" ne figurent pas dans "Dardanus".

c) Les Soupirs :

Forme **binaire** à 2/2 ; mouvement lent avec coda (et beaucoup de demi-soupirs !).

A. Le chant est tout en syncopes (M) et contretemps, la basse plus régulière donne le rythme général de la pièce, de temps en temps. Beaucoup d'ornements, retards, interruptions, tout ceci sur quatre parties, rappelant certaines pièces de Couperin par l'écriture.

B. Après une cadence à la dominante, même système, toujours à quatre parties mais la basse amène des rondes (ornées) répercutées par leur octave et dessinant une formule préparant la cadence, toujours en mi. Le dessus est plus animé, bien que coupé de demi-soupirs. Après la cadence terminale et une reprise, une **coda** de dix mesures, très entrecoupée, achève cette charmante pièce.

d) La Joyeuse :

Rondeau très gai, tout en éclats de rires figurés par des descentes (N) se répondant à deux parties. Refrain. **Premier couplet,** plus chantant, vers la dominante. Refrain. **Deuxième couplet :** même motif que le premier, mais en **si mineur** s'achève par des gammes descendantes aboutissant à la cadence en **si mineur.** Petit conduit puis : refrain pour terminer.

e) La Follette :

Air de chasse (O), **gigue en rondeau.** Refrain : fanfare s'achevant sur une tenue, avec écho à la basse (la tenue est ornée d'un trille) le tout à deux parties. **Premier couplet,** vers la dominante. Refrain, sans son prolongement de tenue en écho. **Deuxième couplet** plus long en **si mineur,** en deux fragments :

A. Cadence en **si** mineur.

B. Vers la dominante. Refrain pour terminer, sans sa tenue.

IV. Quatrième Suite en Ré mineur.
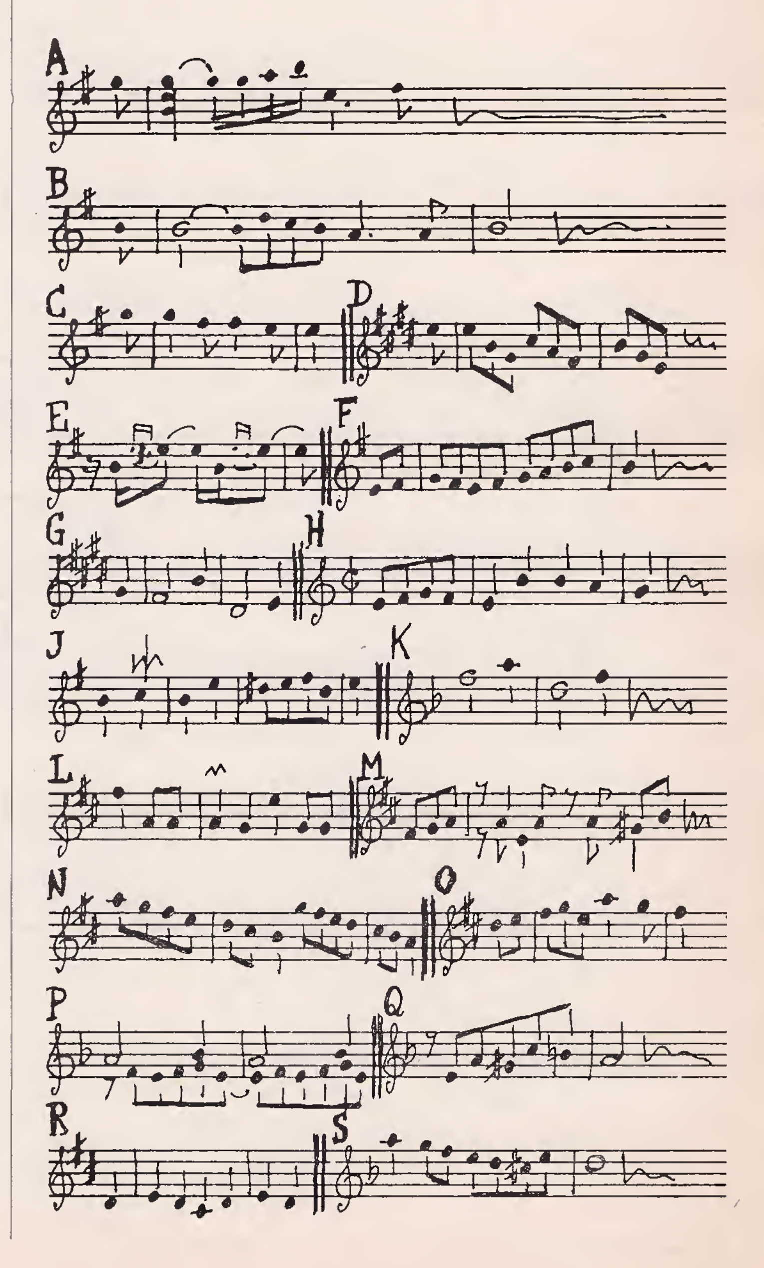
Paraît former un tout complet, avec de très belles pages aux titres mythologiques ou évocateurs :

a) **L'entretien des Muses.** Sarabande (mouvement lent) en contrepoint à trois et quatre parties **dialoguant** avec des dessins prenant (P) passant tour à tour d'une voix à une autre : entretien plein de douceur, très calme, avec des hésitations, des élans, et de jolies retombées.

Forme binaire : A. Vers la dominante avec reprise : colloque à trois ou quatre parties, avec un dessin secondaire (mes. 25) (Q) qui se développe sur une pédale de dominante trillée, reprise en syncopes plus loin (mes. 33-34) pour amener la cadence très ornée.

B) On repart du **relatif (fa),** développant les dessins de A). Après une cadence à la dominante, le thème secondaire (Q) reparaît à la tonique et adopte à peu près les mêmes dispositions comme le ferait un deuxième thème de sonate (nous avons déjà constaté ce procédé dans la première allemande du recueil (en **mi**).

(suite page 11)



SCHOLA CANTORUM

269, Rue Saint-Jacques - PARIS-V^{e} - ODÉ. 56-74

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE MUSIQUE DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par
Charles BORDES, Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY
Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Affaires Etrangères
Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine
et pour ses concerts, par le Ministère de l'Education Nationale

Directeur : **Jacques CHAILLEY**

Directeur Adjoint : **André MUSSON**

SECTION SPECIALE DE PREPARATION

aux examens et C.A.E.M. 1er degré et 2e degré

Aux concours d'entrée au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine) et Cours Normal de la Ville de Paris

CONCOURS DU PROFESSORAT

assuré par :
André MUSSON : Dictées Musicales ; Déchiffrage au piano et transposition — Françoise LENGELE : Harmonie ; Improvisation d'accompagnement — Paule DRUILHE : Culture générale ; Littérature ; Histoire de la civilisation — Michel GUIOMAR : Histoire de la Musique, Morphologie.

Etat (C.A.E.M. 1er et 2e degrés), Lycée La Fontaine, Ville de Paris et Cours Normal.
Directeur d'Etudes : André MUSSON.

B. BARON (direction chorale, solfège), R. BRYCKAERT (pédagogie, solfège), O. CORBIOT (commentaires de disques), F. LENGELE (harmonie, improvisation), A. MUSSON (dictées, déchiffrage), A. TALIFERT (chant), P. DRUILHE (correction de devoirs d'histoire des civilisations, d'histoire de la musique, d'analyse des œuvres littéraires et musicales), J.-E. MARIE (acoustique), P. MAILLARD-VERGER (analyse des œuvres musicales).

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves se préparant au professorat

---

Au début d'octobre, tous les élèves sont astreints à subir un examen de classement. Selon les résultats obtenus, ces élèves seront orientés soit vers une scolarité d'une année au terme de laquelle ils pourront être présentés à la première partie du Professorat ; soit vers une scolarité préparatoire. A la fin du premier trimestre, les élèves fréquentant cette classe préparatoire pourront être admis à la classe supérieure après avis du Conseil des Professeurs et si les notes obtenues au cours du trimestre le permettent.

Seuls les élèves titulaires de la première partie du C. A. sont dispensés de l'examen de classement.

Les études sont sanctionnées par les compositions trimestrielles portant sur toutes les épreuves figurant aux examens

Renseignements - Inscriptions au Secrétariat
de 9 h 30 à 12 h et de 14 h 30 à 19 h

LIVRES - MUSIQUE

LE JAZZ, DES ORIGINES A NOS JOURS, par J. E. BERENDT. Préface de Lucien Malson. P. Payot, 1963, 18 x 12, 352 pages.

M. Berendt a su parfaitement discerner les principaux courants et l'évolution dans les détails de l'histoire du jazz.

Son analyse des individualités majeures est attachante et pas une fois on ne relève une erreur dans la manière dont il rattache celles-ci à l'évolution anonyme et pourtant évidente.

On regrette peut-être que l'exposé théorique des harmonies et du style ne soit pas plus longuement présenté et détaillé.

M. Berendt, en raison de sa compétence, pourrait certainement le faire et cela intéresserait nombre de musiciens. Mais reconnaissons qu'ici, il fallait d'abord s'adresser à une large audience, ce qui a nécessité, sans doute, ce résumé clair et pertinent.

M. Franck.

L'OPERA, SPECTACLE INTEGRAL, par André BOLL. Préface de G. Auric. Editeur : O. Perrin, 24 x 16, 245 pages.

Cet ouvrage sur l'opéra n'apporte rien de très nouveau sur les compositeurs cités dans la première partie du livre, ni sur les œuvres lyriques elles-mêmes.

L'auteur s'attache surtout à montrer dans une seconde partie très documentée, avec de belles illustrations, comment est monté un spectacle d'opéra ; il étudie les rapports du texte et de la musique ; il parle abondamment du rôle du metteur en scène. Nous pensons que le but poursuivi peut être atteint : rallier le grand public à cette forme d'art un peu oubliée qu'est le théâtre.

B. Baron.

BARTOK, par Pierre CITRON. Editeur : Editions du Seuil, 17,5 x 11,5, 192 pages.

La vie et l'œuvre de Bartok n'ont suscité que peu d'ouvrages en langue française ; aussi ce vingt-quatrième volume de la collection « Solfèges » vient-il enrichir sensiblement la bibliographie jusqu'à présent assez sommaire du compositeur hongrois. Il était impossible d'épuiser le sujet en deux cents pages à peine réparties en huit chapitres : **Acier hongrois ; Des villages qui chantent ; Conquêtes de Barbe-Bleue ; La guerre et la paix ; Vers la gamme de Bartok ; La gloire et l'angoisse ; Musiques de l'exil ; Discographie, Bibliographie, Index.** Si bien que l'analyse des œuvres se trouve réduite à quelques paragraphes et ne peut en aucune façon constituer la base d'une connaissance sérieuse. Ce n'est d'ailleurs pas l'ambition de la collection que de s'adresser à des spécialistes, ni certainement celle de l'auteur sans doute plus à son aise dans le maniement des idées et de la langue littéraire que dans la stricte analyse musicale. Cependant cet ouvrage constitue une bonne synthèse, et intéressera certainement un grand nombre de lecteurs.

Paule Druilhe.

PRESENCE DE WAGNER, par G. LEPRINCE. Editeur : La Colombe, 21 x 13, 483 pages.

Au début de cet ouvrage, l'auteur expose le but qu'il poursuit en donnant des cours de culture musicale aux grands élèves des classes supérieures des lycées où lui sont confiées les disciplines littéraires.

Nous apprenons qu'il est question d'étudier quelques problèmes concernant le musicien étudié ; il s'agit ici d'examiner les rapports de Wagner avec les Français, avec deux de ses contemporains Nietzsche et Liszt, son influence en France, puis quelques œuvres du musicien en considérant l'aspect littéraire, puis ce qu'est le drame par la parole et la musique.

Bien que la forme adopte « le ton direct et vivant d'une leçon », nous pensons que cet ouvrage s'adresse plutôt aux mélomanes qui connaissent bien le drame wagnérien. De nombreux renvois affectés à chaque chapitre prouvent le souci de l'auteur d'être très précis et de faire connaître les documents sur lesquels il s'appuie pour mener à bien sa démonstration ; mais ces renvois rendent assez pénible la lecture de ce volume destiné à des lecteurs expérimentés qui pourront peut-être enrichir leurs connaissances sur Wagner et parfois aussi discuter certains des propos énoncés ou les considérer comme n'étant pas toujours indispensables.

B. Baron.

RAMEAU : Pièces de Clavecin

(suite de la page 9)

Une reprise est indiquée et le tout s'achève sur l'accord parfait bien étalé.

b) **Les Tourbillons** (de poussière soulevés par le vent...) :

Gavotte en rondeau. **Refrain** (R) très gai, avec un dessin de croches par deux pour accompagner, un premier tourbillon en triolets se soulève et retombe sur une cadence à la tonique, reprise. **Premier couplet** en **la** avec un autre dessin, interrompu par des gammes en doubles croches, et montantes, cependant la mélodie reparaît et aboutit à un repos à la dominante. **Refrain** sans changement. **Deuxième couplet** en **si** mineur ; les tourbillons vont dans tous les sens : arpèges, gammes, successives, difficiles d'exécution. Enfin, calme pour la cadence en **si.** Refrain intégral pour terminer.

c) **Les Cyclopes :**

Bourrée en rondeau de forme spéciale. Le refrain, assez long, est en trois périodes, la troisième, répétée deux fois, reprend les éléments de la première mais plus développés (sorte de phrase-lied). **Refrain :** première période (S), début du dessin coupé d'arpèges de main gauche et de quelques martèlements ; deuxième période : les marteaux (en **ré** mineur) avec des croisements de mains très difficiles au piano dans la vitesse, mais que les deux claviers du clavecin facilitait ; ces petits coups sont très évocateurs du travail spécial des fils de Vulcain ; un début de cadence amène la troisième période qui reprend le motif (S) principal, le développe jusqu'à sa conclusion en **ré,** cette troisième période est redite intégralement. **Premier couplet,** avec des arpèges aboutissant aux martèlements alternés d'un **la** entre l'aigu et la basse par dessus une sorte de trille qui se serre sur l'arrêt (dominante) ; on repart vers la sous-dominante, puis le relatif, pour reprendre le même système de martèlements, cette fois suivis d'arpèges aboutissant à la dominante de **fa.** Silence d'une mesure, puis sur la cadence parfaite du relatif, les gammes descendantes ramènent le **refrain,** incomplet, limité à sa première période, dont le dessin (S) seul est présenté et développé, amenant le deuxième couplet par les marteaux en **ré** (pédale intérieure de **la**). On module, vers **la mineur,** un dessin plus mélodique amène un repos suivi d'un arpège de 7e diminuée, une gamme rapide (dom. de **la**) et une cadence en la devenu dominante de **ré mineur.** Retour du refrain intégral (comme la première fois) avec ses trois périodes dont la dernière est redite pour terminer.

d) **Menuets :**

Le Lardon, suivi de **La Boîteuse : premier menuet : Le Lardon,** très court en contretemps et dont le thème a servi à **Paul Dukas** pour ses : "Variations, Interlude et Finale". Simple phrase binaire avec reprises. **Deuxième menuet : La Boîteuse** à 6/8, rythme inégal suggestif, aussi phrase binaire en **ré** mineur. Généralement, on reprend le **Lardon** pour finir.

LE TRITON DANS LES MUSIQUES POPULAIRES PRIMITIVES (IV)

par Jacques NAHOUM

Professeur d'Education Musicale
au Lycée Voltaire, à Paris

CHAPITRE II

DIVERSES FORMES DU TRITON DANS LES AUTRES PAYS D'ASIE ET D'OCEANIE

1. La Chine ancienne

Il ne fait pas de doute actuellement que le phénomène triton a existé dans la conscience musicale des chinois anciens ; certains musicologues (note 1) ont prétendu, preuves à l'appui, que la plus ancienne gamme chinoise aurait été une gamme heptatonique (et non pentatonique comme on le pense d'ordinaire) avec triton (ou quatrième degré *fa dièse* avec une gamme à base *do*), cette notion provenant d'une flûte à trois trous nommée Tik, Tek ou Ti (en bronze) décrite minutieusement par un antiquaire et prince, Tsaï-Yü, vivant au XVI[e] siècle. Au moyen des harmoniques l'instrument produisait la gamme suivante (*exemple I*).

Evidemment, ces mesures ont été faites sur une flûte reconstituée d'après le modèle décrit. Un autre musicologue, Armand Machabey (note 2) critique les méthodes et les résultats obtenus par Galpin « *avec un tube d'Ur de 2.800 avant J.-C., de 0,37 m auquel il a adapté l'embouchure de Zummara.* »

Galpin prétend obtenir l'*exemple 2.* Machabey, lui, obtient l'*exemple 3.* En 1957, Laurence Picken (note 3) édita 12 mélodies chinoises de la dynastie T'ang ; six d'entre elles sont dans le *mode de fa* avec triton. Les sauts de triton, dans ces mélodies, sont nombreux et la finale est *fa.* (*exemple 4*).

Nous n'épiloguerons pas pour savoir qui a raison ; ceci ne nous intéresse que médiocrement, étant donné que ce n'est pas de la musique vivante, et que toutes les suppositions peuvent être permises à partir du moment où les mesures d'un même instrument par deux musicologues différents donnent des résultats différents. Il y a d'autres raisons plus sérieuses qui peuvent nous faire croire à l'existence de cette gamme heptatonique à triton répandue même sur une large surface, ce sont les chansons que l'on chante encore actuellement dans ces pays et qui ont été relevées récemment ou il y a longtemps.
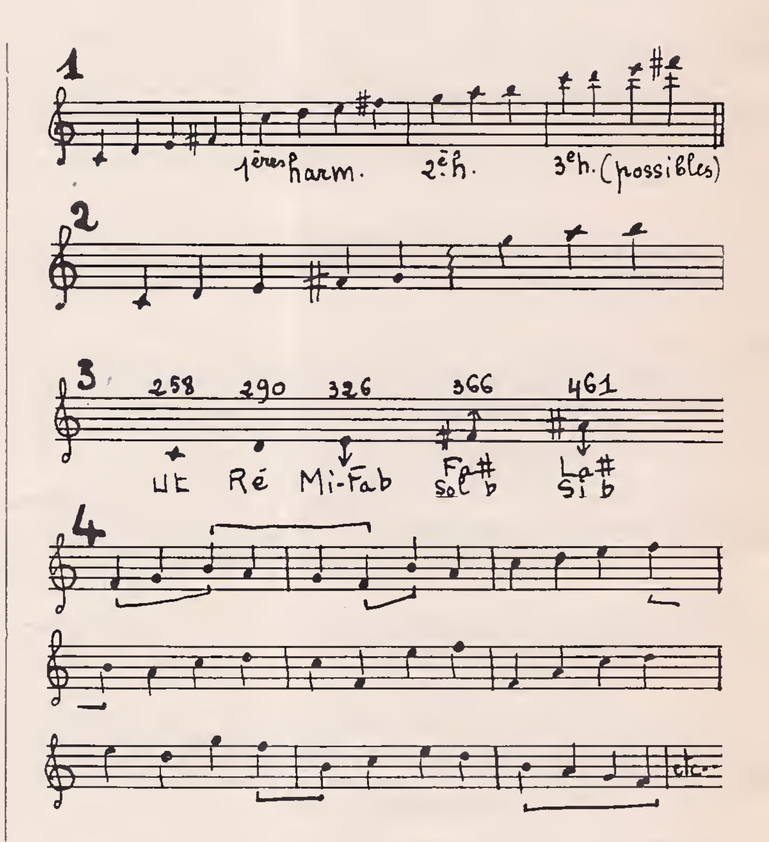
En ce qui concerne la Chine, nous savons que les Chinois considéraient le triton comme le démon connecté par des forces extra-naturelles, donc incontrôlables.

Les Chinois, influencés par la gamme mongole (identique à notre gamme majeure), perdirent leur pentatonique et leur nouvelle gamme devint :

« Hô	Fa	
Ssè	Sol	
Yi	La	
Chang	Si b	degré ajouté
Tch'eu	Do	
Koung	Ré	
Fan	Mi	degré ajouté
Lou	Fa	
Wou	Sol ».	

Mais le *si b* choquait les habitudes chinoises ; souvent on le prenait pour un pien tcheu ou si naturel. Pour prévenir cette ambiguïté, on inventa un autre signe keou pour représenter le *si naturel.* Mais il tomba bientôt en désuétude. Aujourd'hui encore, le chang doit compter, dans certains cas, pour un *si naturel* et non un *si b.* (note 4).

Retenons de cette courte étude, le sens magique et incontrôlable attribué au triton par les Chinois, retenons également qu'il est possible que la gamme heptatonique à triton ait exité chez eux avec le pentatonique sans demi-tons. (note 5).



2. Le Japon

Nous tenons à préciser ici tout de suite que les tétracordes à triton aussi purs de tout mélange, que nous avons rencontrés à Florès et surtout à Nias, ne seront pas le seul objet de notre recherche. Nous retrouverons ce tétracorde à triton en Afrique, à l'état moins pur qu'en Indonésie, puisque nous le trouverons le plus souvent mêlé à d'autres systèmes. Mais dans tous ces nouveaux cas, il restera pour l'oreille, un « effet », ce que Brandel, Kunst, Schneider, sans les analyser plus à fond du point de vue structurel, appellent « *l'effet triton* », et qui a, il faut le dire, une expression, un accent tout à fait caractéristiques. On verra que ce triton peut se présenter sous des formes très diverses, souvent *non structurelles,* mais que, même dans de tels cas, il est présent tout de même et donne un caractère spécial à la musique.
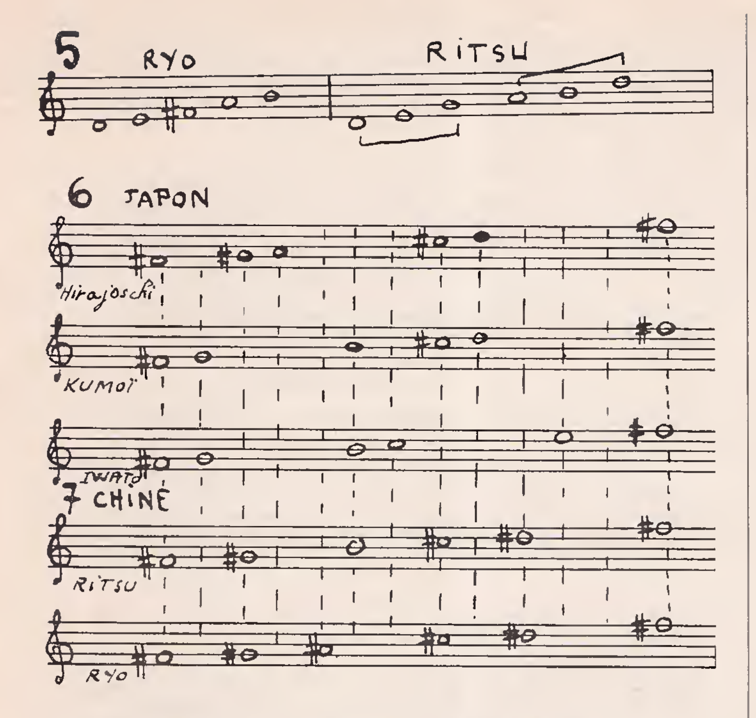
C'est justement le cas pour le Japon dont nous allons esquisser rapidement le système musical (note 6).

Il y a au Japon deux genres de musique bien tranchées :

1) La musique Ga-Gaku, réservée à la cour, aux cérémonies officielles et religieuses. Elle est d'origine chinoise. Deux modes, le mode Ryo et Ritsu, que nous donnons sur l'*exemple 5.*

2) La musique Zoku-Gaku.

C'est la musique « *commune* » et « *où se trouvent les œuvres les plus considérables et les plus intéressantes de la musique japonaises* ». Cette musique est plus particulièrement autochtone.
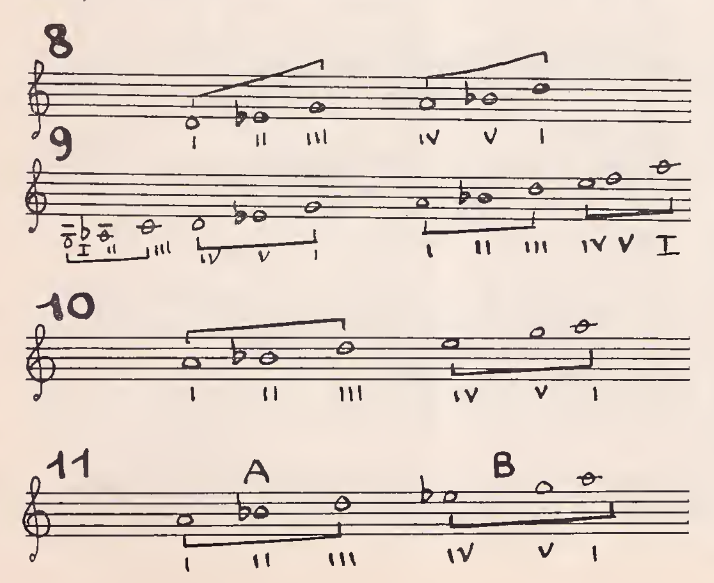


Voici, dans les *exemples 6 et 7* une comparaison fort instructive des gammes japonaises et des gammes chinoises (note 7).

« *Les gammes ainsi construites sont d'une mélancolie pénétrante, romanesque en quelque sorte.* »

« *Noël Péri pense que ces gammes indigènes sont apparues vers le XIII*[e] *ou le XIV*[e] *siècle, au temps où des moines aveugles parcouraient les chemins et chantaient, en s'accompagnant du biwa, des passages du Heiké monogatari qui racontent les guerres du XII*[e] *siècle entre les deux clans Heiké et Genji. Ces gammes nous apporteraient donc l'écho d'une sombre période historique.*»

Le mode Zoku-Gaku (note 8) est un mode pentatonique avec variable, dérivé du Ritsu par déformation, exagération des grands intervalles du Ritsu : 2 tons + demi-ton (*voir les exemples 8 et 9*).

On a donc ici deux tricordes dont les bornes sont une quarte juste. Les bornes sont les mêmes que celles du système chinois, mais la seconde majeure des chinois est devenue seconde mineure, et la tierce mineure chinoise est devenue tierce majeure chez les japonais ; « *tendance à mieux marquer, à accuser de plus en plus fortement l'opposition japonaise si appréciée entre le grand et le petit intervalle composant le tricorde traditionnel* ». (note 9).



Péri signale d'autre part que la musique populaire se rattachant à la musique Zoku-Gaku comporte les modes suivants ; *exemples 10 et 11*. Le tricorde B du deuxième mode nous offre deux bornes *Mi b - La* à intervalle de triton. Péri ne nous donne aucun exemple utilisant ce dernier mode, mais son existence, qui nous semble être une déformation du premier mode, lui-même déjà déformation du Ritsu chinois, prouve que le triton en trois notes (seconde majeure plus tierce majeure) a une certaine importance pour les Japonais.

« *Ce genre de musique* (*Zoku-Gaku*) *est pratiqué depuis trois siècles* » ; *elle va de la* « *simple mélodie brève au grand air dramatique avec accompagnement de Koto* (*shamisen*) » (note 10).

« *Au premier abord, ce genre paraît un peu fouillis. Il semble user de plusieurs gammes où se multiplient les intervalles de quarte augmentée* (*c'est nous qui soulignons*) *et où apparaissent çà et là des accidents un peu déconcertants* (*note 11*).

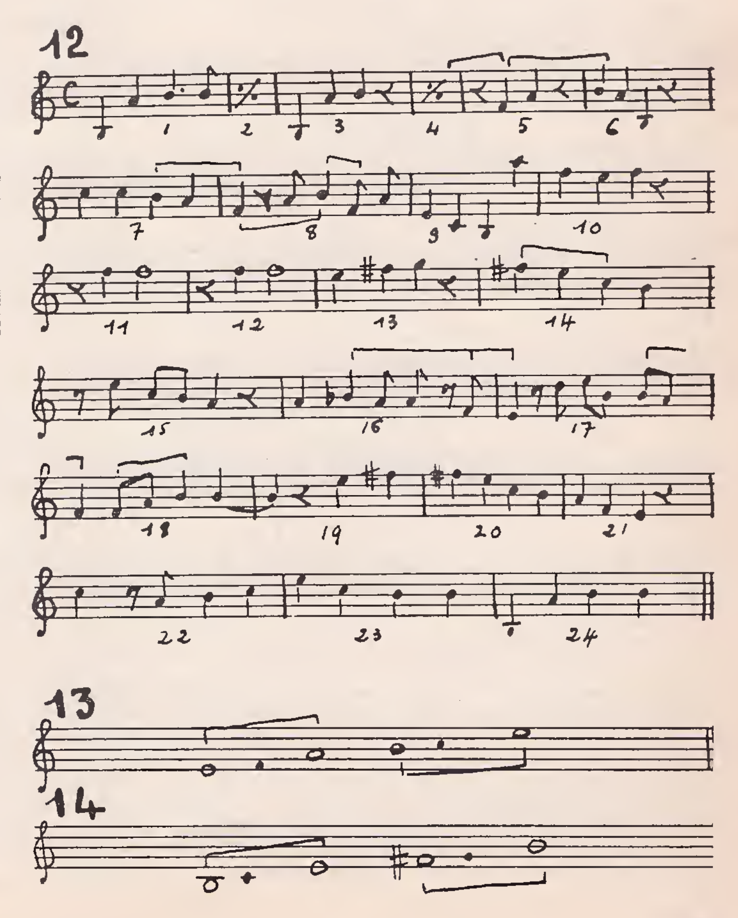
« *Cette gamme a une grande puissance expressive. Le rapprochement de la seconde mineure et de la tierce majeure* » *exprime la* « *langueur, morbidezza, plainte poignante.* » (*note 11*).

Ce système engendrant une certaine monotonie, on y remédie par la modulation à la dominante et à la sous-dominante. C'est justement dans la modulation que nous allons sentir l'importance du triton. Prenons l'exemple intitulé Le Moulin de la rivière Yodo (*exemple 12*) (note 12).

Voici comment Péri analyse cette mélodie « *purement instrumentale* ».
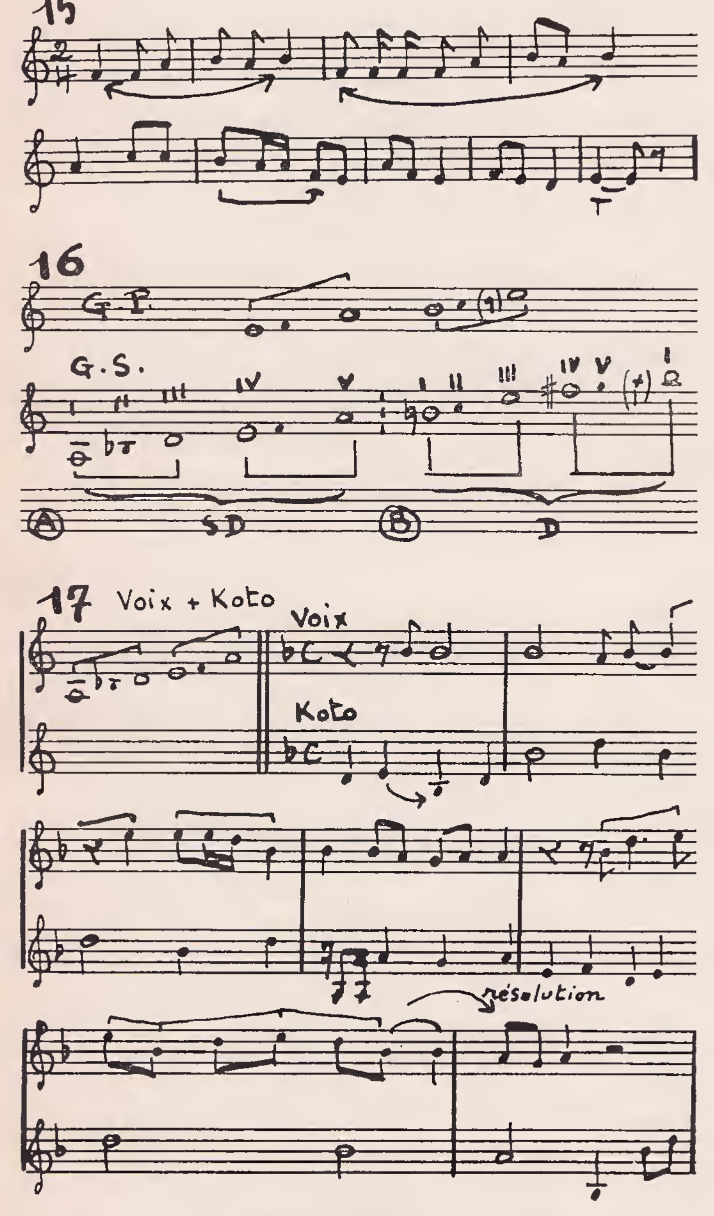
« *Le morceau commence sur la dominante et les douze premières mesures appartiennent clairement à la gamme à tonique* mi. *L'apparition du* fa dièse *et l'importance que lui confère la quarte augmentée de la mesure 14 indiquent le passage à la gamme de* si. *La mesure 15 lui appartient encore, le* la *pouvant être considéré comme une note d'appui qui va remonter à la tonique.*

« *Mesure 17 : note d'appui* ré, *plus quarte augmentée* si-la-fa, *qui annonce le retour de la gamme initiale. La répétition du* si *en change le sens, la fonction tonale de quatrième degré, il rede-*



vient tonique, et nous revoyons le fa dièse et la formule descendante fa dièse-mi-do. »

Autrement dit (voir mesures 8-14-16-18-20) le triton en trois notes, qui revient si souvent, est une sorte de *cadence caractéristique du mode.* Du point de vue théorique, il est indéniable que nous sommes en présence de ces « *fausses exceptions* » (note 13) dont parle Jacques Chailley, fausses exceptions qui mettent en évidence la déformation d'un système régulier. Dans cet exemple précis, il est bien exact que l'on passe du mode (*exemple 13*) au mode (*exemple 14*), mais il faut remarquer que la modulation est faite par la cadence de triton si-la-fa où le fa ne se résout pas toujours sur le mi (voir les mesures 4-5-17-18).

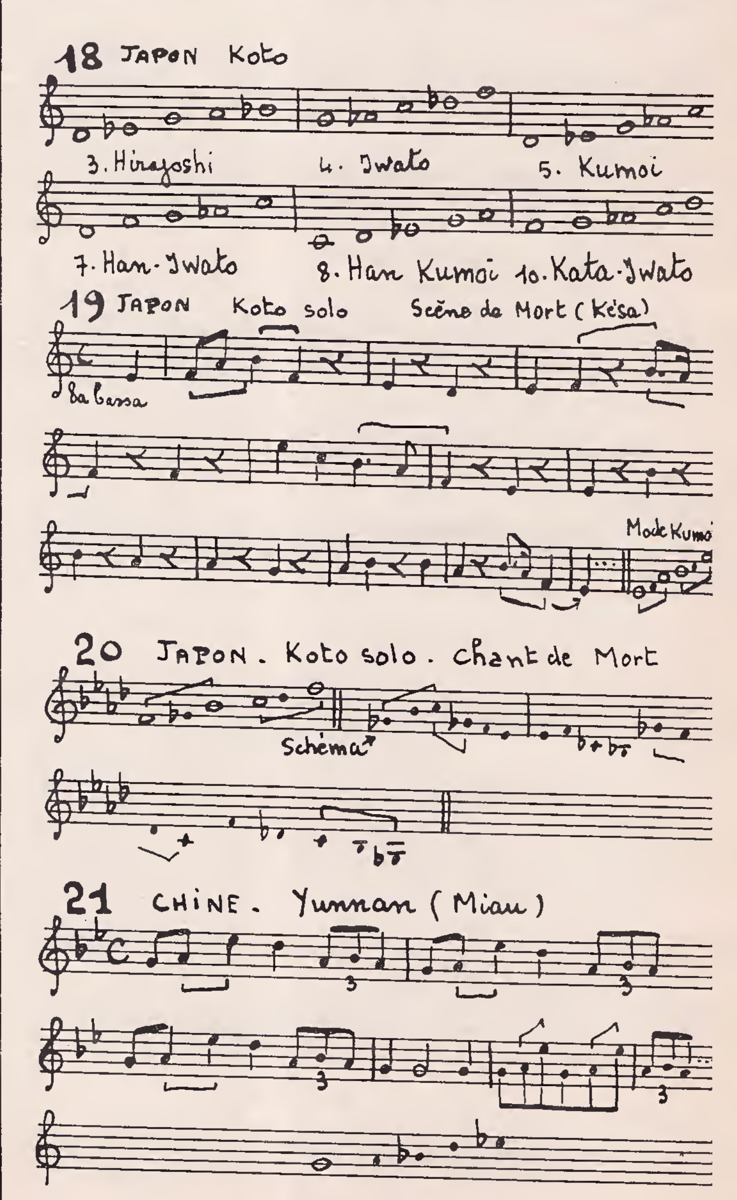


Une autre mélodie, Usagi, mélodie enfantine (note 14), appartenant au Zoku-Gaku populaire (*exemple 15*), est plus caractéristique encore de ce point de vue ; ce retard à la résolution normale du fa sur le mi, qui a lieu ensuite, et la succession fa-la-si ascendante, nous montrent que les Japonais n'ont aucune répulsion pour l'intervalle de triton ; bien au contraire, sans aller jusqu'à dire, ce qui serait faux, que le triton est la base du système japonais, on rencontre très souvent des sauts de triton, en deux ou trois sons, souvent non résolus ou tardivement résolus sur la note inférieure, de plus caractéristiques des modulations, et qui montrent une attirance très nette pour cet intervalle. A trois reprises, dans leur livre sur la musique des Japonais, Hornbostel et Abraham (note 15) nous parlent du triton. Voici ces trois citations qui corroborent ce que nous venons de dire ; on remarquera dans les quelques exemples que nous avons ajoutés pour finir, que deux pièces (exemples 19 et 20), utilisant le triton de façon insistante, sont jouées par un koto solo pour des scènes de *Mort* :

« Nous examinons la grandeur moyenne de chaque intervalle, qui représente une mesure relative à la connaissance des intervalles, il en résulte ainsi ce qui suit : entre la quarte et la quinte, se tient le triton, d'une intonation tout à fait frappante (sans doute le privilège du triton dans la musique japonaise se laisse mettre en rapport avec le fait que l'intervalle 5/7 de la fusion se range entre la consonance et la dissonance ; on trouve le triton 5/7 = 583 cents dans le morceau japonais P'ipa). Cela nous éclaire bien sur le privilège dont jouit le triton, saut de quarte augmentée, dans la musique japonaise. » (note 16.)

Gamme principale et gamme secondaire des Japonais d'après Péri (*exemple 16*).

Exemple 17 : Le prûnier qui croît au jardin (note 17). Voix et Koto. Deuxième citation : « *Sur les raisons de l'avantage du pentatonique, il tombe à peine un jour nouveau de la musique japonaise et de la théorie de la musique : elle ne s'est que prêtée à restreindre les suppositions des auteurs anciens (Helmholtz,*



Fétis) comme la tendance à éviter le saut de demi-ton ou l'intervalle inharmonique de triton (si contre fa), avait conduit au pentatonique. Non seulement parce que le cycle des quintes ne sera pas tenu rigide, ou, comme dans le système slendro javanais, apparaît voisin d'un système à sept degré, les gammes japonaises Koto (le mode Iwato est du reste identique à l'échelle ancienne enharmonique d'Olympos) et la phrase Triton démontra assez que le penpatonique sans demi-ton n'a rien à faire ici. » (note 18.)

Les exemples 18 à 21 nous montrent une nouvelle fois l'importance de l'intervalle de triton dans la musique japonaise en illustrant les citations de Hornbostel et Abraham. (*Voir exemples 18 à 21*).

La troisième citation rejoint les analyses précédentes sur le saut de triton si-la-fa sans résolution sur la note inférieure *mi* : « Nous ne trouvons finalement rien dans la musique japonaise qui ne soit comparable à la note sensible si importante chez nous. Cela se voit clairement dans quelques phrases mélodiques parmi lesquelles une des plus fréquentes, est construite sur le triton descendant si-la-fa, concorde pour ainsi dire littéralement avec une cadence que l'on trouve d'une façon particulièrement privilégiée chez les anciens grecs (Hymne à Apollon). Ici comme là manque la résolution sur la quinte inférieure du son initial, comme l'aurait exigé le principe de la sensible. » (Voir la note 19 pour l'exemple 18, la note 20 pour l'exemple 19, la note 21 pour l'exemple 20, la note 22 pour l'exemple 21, et la note 23 pour la dernière citation.)

(A suivre)

NOTES

1. - Galpin, The music of Sumerians. Cambridge 1937 (édition de 1955) pp. 38-39.
2. - Machabey (Armand). Présence ou absence de la constante de quarte, de quinte ou d'octave. Son rôle structurel dans la musique grecque antique et la polyphonie occidentale primitive. Colloque 1963 : La résonnance dans les échelles musicales. - C.N.R.S. pp. 109-122.
3. - Laurence Picken, Twelve ritual melodies of the T'ang dynasty. In Studia memoriae Belae Bartok sacra. 1957, Akademiai KIADO, Maison d'édition de l'Académie des Sciences de Hongrie, pp. 147-173.
4. - Louis Laloy, La musique chinoise, Laurens, p. 59.
5. - Pour de plus amples détails, (mesures, symbolisme,...) cf. Alain Daniélou, Traité de musicologie comparée. Hermann, 1959, pp. 69-90.
6. - Une grande partie de cette analyse s'inspire de l'excellente étude : Essai sur les gammes japonaises, Paul Geuthner, Paris 1934.
7. - Hauchecorne (A.), La musique japonaise, Histoire de la Musique I. Encyclopédie de la Pléiade, N.R.F. p. 308.
8. - Péri, op. cit. pp. 33 et sqq.
9. - Ibid. p. 35.
10. - Ibid. p 34.
11. - Ibid. p. 36.
12. - Ibid. p. 53.
13. - Jacques Chailley, Formation et transformation du langage musical, Intervalles et échelles, C.D.U. 1955, p. 191.
14. - Péri. op. cit. p. 51.
15. - Hornbostel - Abraham, Tonsystem und Musik der Japaner. Zur vergleichenden Musikwissenschaft in Abhandlungen, 1922.
16. - Ibid. p. 193.
17. - Péri, op. cit. p. 38.
18. - Hornbostel, op. cit. p. 205.
19. - Ibid. p. 202.
20. - Ibid. p. 223. Ex. IV.
21. - Ibid. p. 223. Ex. V.
22. - New Oxford History of Music, Ex. 246, p. 152.
23. - Hornbostel, op. cit. p. 208.

J. HAYDN : QUATUOR A CORDES EN FA M., OP. 3, Nº 5

par René KOPFF

PARTITION : Eulenburg nº 150

ENREGISTREMENT : Deutsche Gramm. 30.232 (45)

L'auteur :

Haydn est un musicien classique universellement connu. Né le 31 mars 1732 à Rohrau comme fils d'un pauvre charron, il entre, à l'âge de 8 ans, chez les petits chanteurs de la cathédrale Saint-Etienne à Vienne. Mais après la mue il ne peut y rester et mène la vie misérable d'un jeune musicien ambulant. Il perfectionne ses connaissances en étant à la fois le domestique et l'élève de Porpora. En 1759 il devient compositeur de la chambre du comte Morzin. Deux ans plus tard il est second maître de chapelle du prince Esterhazi. Promu premier maître de chapelle il reste presque toute sa vie au service de la maison Esterhazi et mène à Eisenstadt une vie relativement aisée et paisible. En 1791 et 1794 il entreprend des voyages en Angleterre. Il meurt à Vienne le 31 mai 1809, âgé de plus de 77 ans.

Parmi ses nombreuses œuvres relevons particulièrement : 163 sonates pour piano, 12 sonates pour violon, 35 trios pour piano, violon et violoncelle, 30 trios pour instruments à cordes, 76 quatuors à cordes, 20 concertos pour piano, 9 concertos de violon, 6 concertos de violoncelle, 104 symphonies, des opéras, des messes, et deux grands oratorios : la Création et les Saisons.

L'existence de Haydn englobe une partie importante de ce qu'il est convenu d'appeler l'époque classique, puisque à sa naissance le grand J.-S. Bach travaillait à sa messe en si mineur tandis qu'à sa mort le public viennois avait déjà entendu les cinquième et sixième symphonies de Beethoven.

L'œuvre de Haydn constitue une synthèse entre la rigueur contrapuntique d'un Bach et le style mélodique galant d'un Sammartini et d'un Pergolèse en Italie, d'un Stamitz et d'un Ph. Em. Bach en Allemagne. D'abord maître du jeune Mozart, il est redevable à ce dernier de bien des éléments de son art ultime. On peut dire qu'on doit à Haydn l'organisation définitive de la musique de chambre classique, l'élaboration de la forme du quatuor à cordes et de la symphonie.

Les premiers quatuors de Haydn :

Haydn a composé 76 quatuors à cordes. Il avait 23 ans quand il a composé son premier quatuor, et son dernier (op. 103) est resté inachevé. Il a donc été fidèle à ce genre durant toute sa vie, et c'est véritablement le miroir de toutes les transformations de son style instrumental. Cette évolution se déroule avec une logique fascinante. C'est Haydn qui, après de nombreuses hésitations et recherches, a adopté définitivement le plan en quatre mouvements : allegro, andante, menuet, allegro. Les œuvres de sa maturité sont parmi les sommets de la musique pure et peuvent être considérés comme d'impeccables modèles du genre.

Les douze premiers quatuors se ressentent encore nettement de l'influence de la suite. La plupart ont cinq mouvements dont deux menuets séparés par le mouvement central. Presque tous les mouvements sont dans le même ton comme ceux de la suite. La forme des premiers mouvements est très variée. Il n'y a pas encore de développement réel. Ces quatuors de la première manière ont la grâce légère et presque enfantine de simples divertissements. Aussi Haydn les appelle-t-il Cassations, ou Divertissements ou Sérénades. Le style de la basse chiffrée n'est pas encore surmonté. Le premier violon est prédominant comme instrument mélodique. Les autres instruments ne jouent qu'un rôle accompagnateur. Souvent même la marche parallèle de l'alto et du violoncelle donne l'impression de simples trios. Mais parfois il arrive que les instruments s'opposent par groupes de deux en de charmants dialogues.

Les six quatuors de l'op. 3 constituent un deuxième pas important dans l'évolution du genre. Ces nouveaux quatuors se caractérisent par le fait que Haydn délaisse de plus en plus la forme-suite. Il y en a un de deux et un de trois mouvements. Les quatre autres présentent déjà les quatre mouvements qui constitueront le quatuor classique. La prédominance du premier violon s'atténue ; les autres instruments interviennent plus fréquemment dans le dialogue. Le premier mouvement gagne en importance. On y trouve déjà un embryon de développement thématique. Le mouvement lent et le menuet par contre conservent leur caractère mélodieux et populaire. Ces œuvres ont déjà été composées au service du prince Esterhazi. C'est le nº 5 de cette série qui va nous intéresser particulièrement tout à l'heure.

Ce n'est qu'avec l'op. 9, qui date de 1769, que commencent les véritables quatuors. Haydn les désigne d'ailleurs lui-même comme ses premiers quatuors. La division en quatre mouvements est devenue la norme. Après les cassations et autres divertissements, voici maintenant de véritables œuvres de concert où l'on dénote la recherche très nette d'une solide unité structurelle.

Le quatuor en fa majeur, op. 3 nº 5.

Il fait partie d'un ensemble qui a déjà été composé pour les besoins de la cour du prince Esterhazi. On n'en connaît pas la date précise, mais le catalogue de Breitkopf, de 1765, mentionne déjà cette œuvre. Ce quatuor comporte quatre mouvements dans l'ordre devenu traditionnel.

PRESTO : (3/8 en fa maj.). Dans ce premier mouvement l'ancienne forme binaire se mue déjà en la forme-sonate ternaire par l'adjonction d'un véritable petit développement entre exposition et réexposition des thèmes principaux. Les différents épisodes sont répartis entre les différents instruments et la structure est nettement mise en évidence par une dynamique contrastée où alternent déjà tension et détente.

De caractère populaire, d'une fraîcheur pleine de fantaisie, ce presto est introduit par un thème principal d'une carrure parfaite, en dialogue entre le premier violon et ses trois compagnons. C'est un exemple caractéristique de l'élaboration d'un thème à partir d'un court motif-noyau. Le premier violon semble poser une brève question à laquelle les trois autres instruments s'empressent de répondre à l'unisson. Et dans la deuxième moitié de la phrase les quatre instruments concluent ensemble avec satisfaction. Toute cette phrase est reprise (mes. 9). Puis (mes. 17) un appendice issu du motif principal semble vouloir prolonger l'affirmation du ton principal de Fa majeur. Mais (mes. 24) un divertissement modulant plus mouvementé conduit vers le ton de la dominante Do. Un thème transitoire (mes. 28) affermit la nouvelle tonalité en concluant sur une vigoureuse cadence (mes. 41). Le véritable second thème, doux et chantant, apparaît à la dominante (mes. 42) au premier violon, finement accompagné par les autres instru-

ments. Ce deuxième thème comporte plusieurs périodes (mes. 42-50-58-73) dont la troisième est la plus dynamique ; la quatrième, plus tranquille, est déjà presque conclusive. Et l'exposition se termine par cette même petite coda issue du premier thème qu'on a déjà entendu à la mesure 17. Quelques remarques s'imposent : La mélodie principale se trouve presque uniquement au premier violon. Les autres instruments l'accompagnent simplement dans une écriture très harmonique. Le deuxième violon suit parfois le premier à la tierce ou à la sixte. Il arrive aussi que l'alto et le violoncelle cheminent à l'unisson.

Le matériel thématique est exploité maintenant dans un court développement (mes. 91) où tous les instruments prennent part au dialogue. Il débute par une double reprise du premier thème quelque peu transformé en do majeur, puis en ré mineur. Après une importante affirmation de la dominante de ré mineur, un court développement modulant avec une pédale intérieure de do, prépare le retour du ton principal pour la réexposition qui reprend fidèlement les éléments premiers en restant, cette fois-ci, sagement dans le ton de fa majeur.

ANDANTE CANTABILE : (4/4 en do maj.). Ce mouvement lent est la célèbre sérénade qui est parfois jouée isolément. La simple et touchante mélodie principale est chantée par le premier violon en sourdine ; les trois autres instruments l'accompagnent d'un léger pizzicato en croches régulières. Cette pièce est de structure binaire comme les pièces de l'ancienne suite, la première partie allant vers le ton de la dominante, la seconde revenant au ton principal.
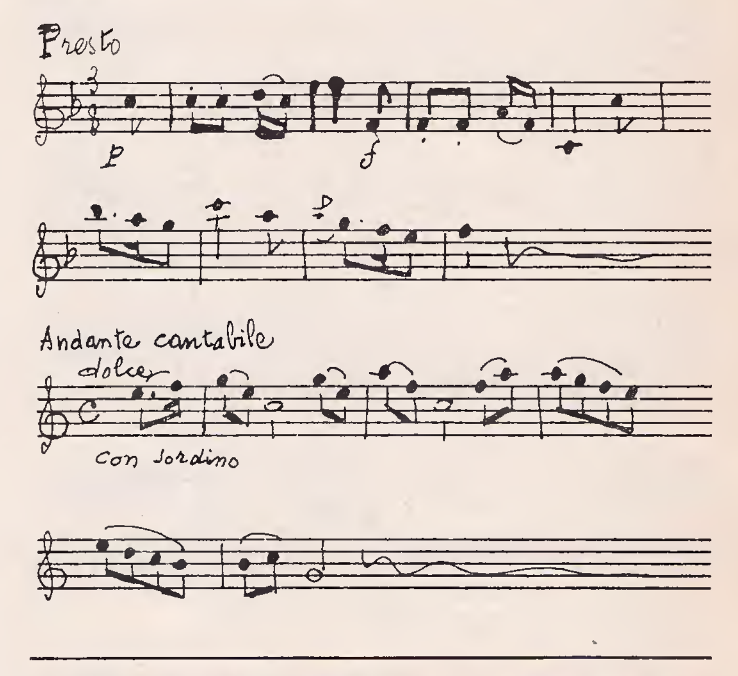
Une première phrase en do de six mesures est jouée deux fois Puis (mes. 13) une deuxième phrase, transitoire et modulante, établit le ton de la dominante sol, dans lequel une troisième phrase (mes. 20) est exposée deux fois, également. Une coda en sol (mes. 29) termine cette première partie. La seconde partie débute (mes. 34) en sol par le premier thème mélodique qui module presqu'aussitôt vers le ton principal do, dans lequel ce thème est repris (mes. 42). Une phrase transitoire différente fait pendant à celle de la première partie ; la troisième phrase est semblable à elle-même, mais reste en do, comme aussi la coda qui termine ce mouvement lent.

MENUET : (3/4 en fa maj.) Ce menuet a l'allure quelque peu fruste d'une vigoureuse danse campagnarde. De structure très classique, le menuet comme son trio présentent la forme caractéristique ABA. La partie B (au début de la deuxième section) n'est formée que d'un court divertissement de quatre mesures après lequel la phrase A est reprise presque textuellement, sachant que la première phrase A conclut à la dominante, tandis que la reprise se termine dans le ton principal. Le trio (en si bémol) est un trio au sens propre du terme grâce à l'absence de l'alto. Et c'est toujours la voix du premier violon qui chante la mélodie principale.

SCHERZANDO : (2/4 en fa maj.) Ce scherzando final est un petit chef-d'œuvre de l'art bouffon et crée l'ambiance d'une franche gaîté. On dirait la joyeuse exubérance des ébats d'un groupe de petits lutins. Dans sa structure on sent encore l'évolution de la forme binaire vers la forme ternaire. La deuxième partie, en effet, commence avec un court développement avant la reprise du matériel thématique dans ce qu'on pourrait appeler alors la réexposition.

A l'exemple du presto du début, le premier thème principal fait intervenir un allègre dialogue entre le premier violon et ses compagnons. Une transition modulante (mes. 9) conduit vers le ton de la dominante qui se raffermit dans la suite avec des éléments empruntés au premier thème. Le deuxième thème en do est chanté en tierces et sixtes parallèles par les deux violons sur quelques notes du violoncelle, en l'absence de l'alto. Celui-ci revient dans la partie conclusive pour terminer d'abord à l'unisson avec le violoncelle. Le court développement central exploite d'abord en sol, puis en fa, le matériel du premier thème. Après avoir frisé la sous-dominante, le développement aboutit à la dominante do, ramenant le ton principal fa qui persiste pendant toute la réexposition, par ailleurs très fidèle à l'exposition.

Cette œuvre est en somme un agréable divertissement d'une merveilleuse simplicité, mais où percent déjà, par-ci, par-là, les germes de l'esprit classique que Haydn insuflera à ses œuvres futures.

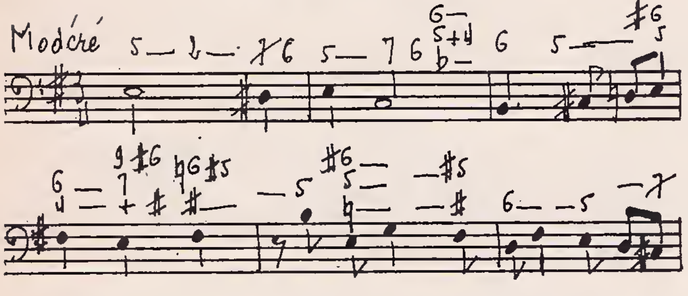


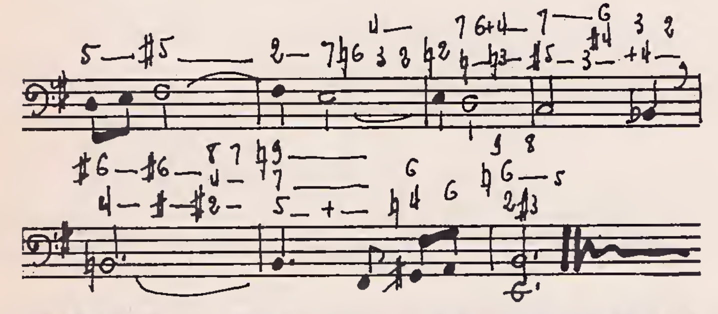
EXAMENS ET CONCOURS

ÉPREUVES 1964
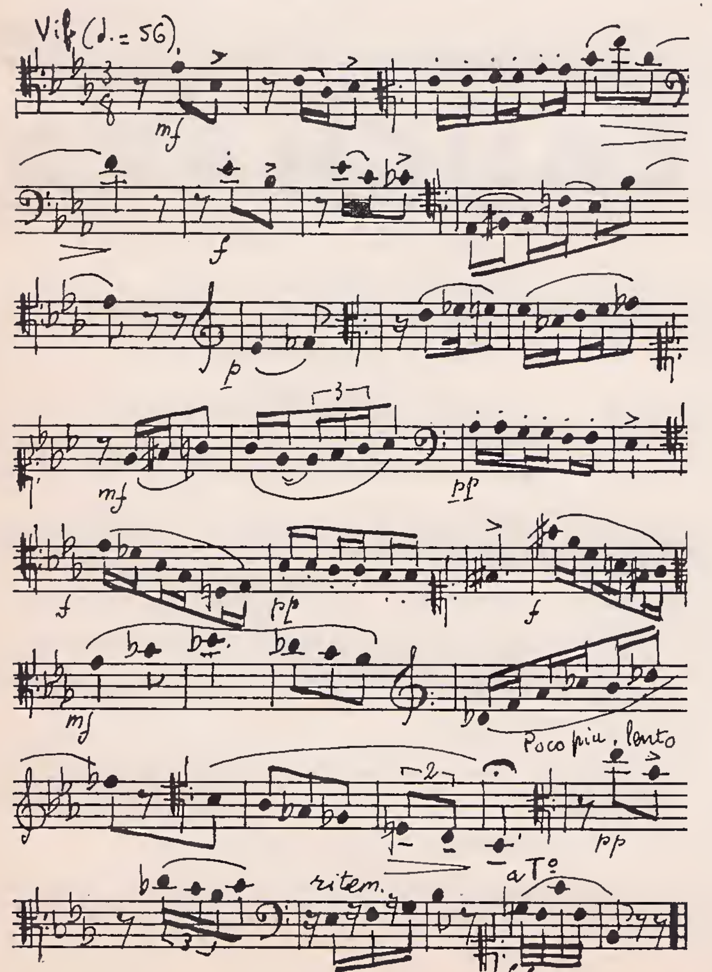
VILLE DE PARIS

1e Degré - Harmonie
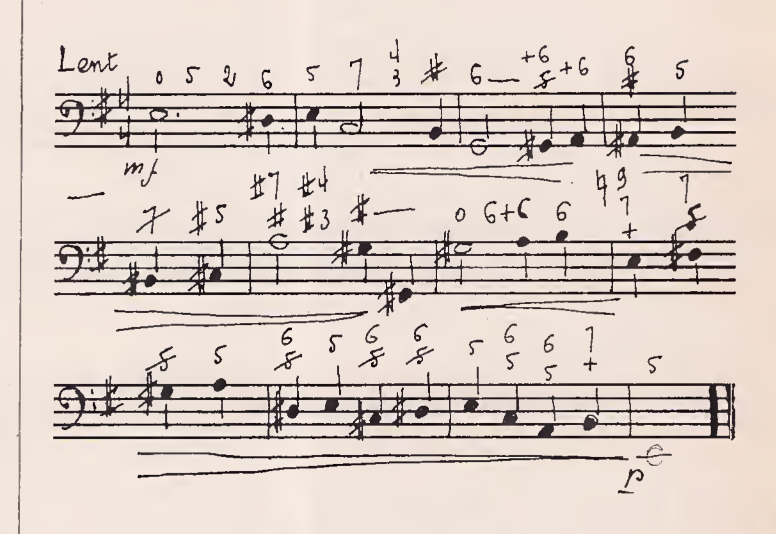




CENTRE NATIONAL de PRÉPARATION AU C.A.E.M. - Solfège

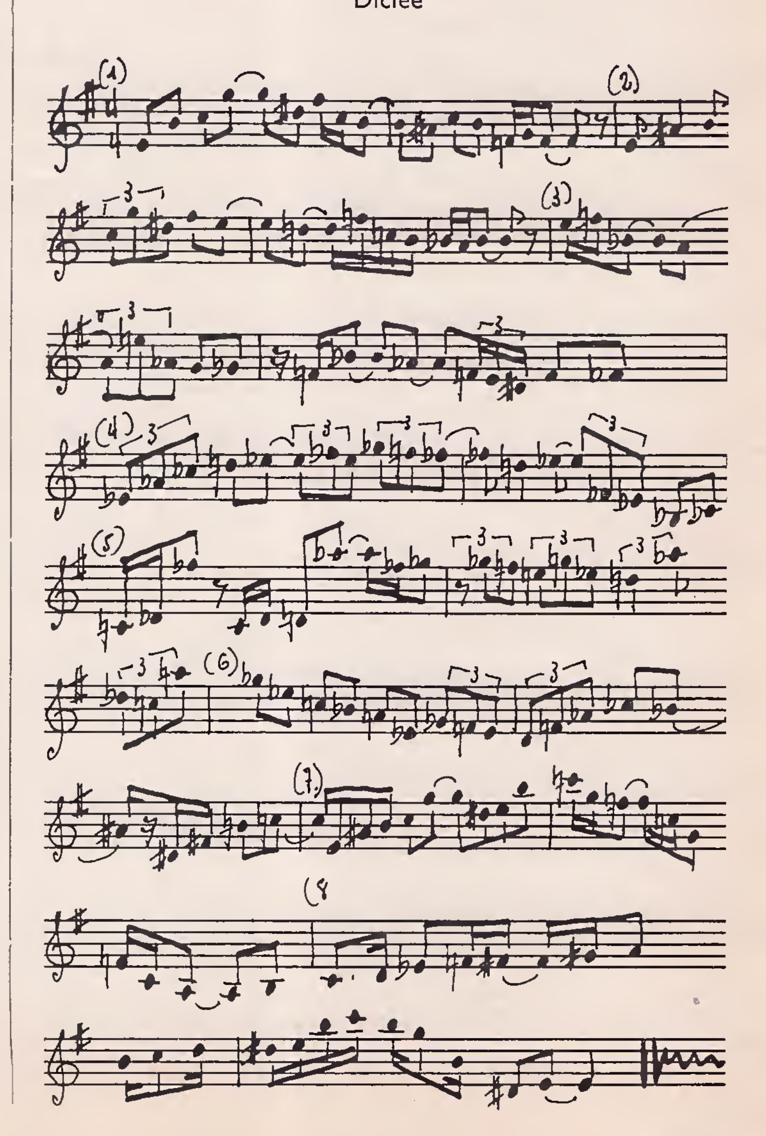


Harmonie



C.A.E.M. — 2e Degré

Dictée



C.A.E.M. - 1er Degré

Dictée

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9)

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11)

JOURNÉE D'INFORMATION PÉDAGOGIQUE

DE L'ACADEMIE D'ORLEANS

(25 mars 1965)

Le Ministère de l'Education Nationale a organisé une journée d'information pédagogique consacrée à l'Education Musicale, le jeudi 25 mars 1965, pour l'Académie d'Orléans. Les professeurs des départements du Loiret, du Cher, de l'Eure-et-Loir, de l'Indre, de l'Indre-et-Loir et du Loir-et-Cher se sont trouvés réunis au lycée Pothier, à Orléans.

M. Blaise, professeur au lycée Pothier, chargé de la rédaction du rapport de stage, a résumé pour nos lecteurs les points essentiels des exposés, et rappelé les grandes lignes de base de la pédagogie musicale.

*
* *

C'est à Orléans que s'est déroulé, le 25 mars dernier, le stage régional d'Education musicale sous la direction de M. l'Inspecteur général G. FAVRE.

Les professeurs des différents lycées dépendant de l'Académie avaient été convoqués à cette occasion, au lycée Pothier, où le centre de documentation pédagogique avait réalisé une importante exposition de revues, livres, disques, électrophones et magnétophones

Une telle réunion suscite toujours parmi le corps professoral un vif intérêt parce qu'elle est source de vie et d'enrichissement.

★

M. l'Inspecteur général tient à préciser que cette journée est avant tout consacrée à la musique. la pédagogie n'étant que le moyen de provoquer l'éveil de la sensibilité des enfants.

L'introduction nous rappelle quelques principes généraux concernant le plan d'une leçon et l'esprit dans lequel elle doit être traitée. L'heure hebdomadaire, souvent réduite à 50 minutes, doit comprendre les matières suivantes :

— culture vocale ;
— culture auditive ;
— solfège ;
— chant ;
— histoire de la musique.

Cette performance, jointe à celle d'intéresser des élèves dont le niveau musical est très disparate oblige le professeur à dispenser un enseignement élémentaire. Nombre d'enfants ont été rebutés par des notions trop compliquées pour leur âge, dont ils ne pouvaient momentanément saisir la signification musicale.

L'abondance des matières doit être compensée par un souci constant d'unité. La variété des exercices, s'ils sont bien amenés, maintient plus facilement en éveil l'attention des élèves, et concourt par un juste équilibre, à considérer le langage musical sous toutes ses formes.

M. l'Inspecteur général aborde alors les différentes parties de la leçon, en sollicitant de la part de l'auditoire une participation active.

La culture vocale.

Elle est accessoire, et doit être considérée comme un moyen de mieux exécuter solfège et chant. En 6ᵉ, elle pose la voix et augmente l'étendue vocale. En 5ᵉ et 4ᵉ, elle atténue les effets de la mue chez les jeunes garçons, rétablit un équilibre vocal pour les jeunes filles qui auraient tendance à chanter uniquement dans leur registre grave. Très court, cet exercice est appelé à une très grande variété de formes.

La culture auditive.

Elle est d'abord pratiquée oralement en 6ᵉ et 5ᵉ. Mais il faut y joindre progressivement des dictées écrites, simples et courtes. Difficultés mélodiques et difficultés rythmiques étudiées séparément — et très méthodiquement — contribuent à l'affinement de l'oreille. Dans toutes classes, l'exercice oral prépare efficacement à la dictée écrite.

Cet exercice, parfois réalisé en commun, mesure par mesure, oblige les élèves à « reconnaître » et à « écrire » un langage qu'ils retrouveront par la suite dans l'exercice de « lecture » ou l'audition d'une œuvre.

Le solfège.

C'est la base essentielle et indispensable de la connaissance musicale. On doit donc consacrer à cet exercice, placé au centre de la leçon, 15 à 20 minutes. Cette grande partie du cours, réservée à une matière jugée rébarbative et difficile peut sembler inutile à certains. Mais l'expérience prouve que des élèves, habitués à solfier dès le début de l'année scolaire, acceptent avec joie cet exercice. Là encore, le professeur doit choisir des solfèges simples, permettant à tous les élèves de suivre et de progresser. L'étude méthodique des intervalles, la dissociation des difficultés rythmiques et mélodiques, la préparation de ce travail par la culture vocale ou auditive, assureront à l'exercice de solfège la participation active des élèves, surtout si le professeur sait l'agrémenter d'un accompagnement simple, au piano.

Enfin, la pratique d'une polyphonie à deux voix permet d'obtenir rapidement une réalisation musicale de valeur, à laquelle les élèves sont très sensibles.

Chant.

Le professeur doit prévoir environ un chant par mois. L'apprentissage par audition, tout en favorisant le développement de la mémoire musicale, voit un résultat rapide. Les textes seront empruntés au folklore, et aux pages des grands maîtres. Le choix, très grand, doit être déterminé par des textes de valeur indiscutable. La pratique de la polyphonie peut être réalisée au moyen de canons pour les classes de 6ᵉ et 5ᵉ, de chœurs du XVIIIᵉ et du XIXᵉ siècles pour les grandes classes.

L'après-midi débute par l'audition de l'orchestre et la chorale du lycée Pothier, placés sous la direction de M. Tartarin. Après avoir applaudi instrumentistes et jeunes choristes, nous regagnons la salle de conférences pour écouter M. Favre nous entretenir de l'Histoire de la musique.

Histoire de la musique.

D'un grand intérêt, elle ne représente qu'une petite part de nos programmes. Elle permet la formation du goût, par la connaissance des œuvres, et doit être dépourvue de toute érudition.

Les programmes, très vastes, sont conçus pour donner une idée d'ensemble à l'élève. Il faut donc choisir — comme en Lettres — et attribuer à chaque auteur une juste place. Le programme des classes de 6e, quelquefois critiqué par des personnes qui le connaissent mal, comprend non seulement une brève étude de la musique de l'Antiquité, mais encore une initiation à la musique contemporaine. A partir des classes de 5e, l'Histoire de la musique doit être réalisée chronologiquement, et non par genre. Une juste répartition des œuvres à étudier permet au professeur d'atteindre Debussy et Ravel en 3e.

Car il s'agit bien d'œuvres et non de résumés-biographies que l'on dicte aux élèves. Ces « commentaires de textes » nécessitent l'utilisation du disque. Mais une audition courte et répétée, est préférable à une audition intégrale.

Le professeur dégagera le caractère général de l'œuvre, isolera les thèmes, et établira à partir et autour de ces éléments les caractères généraux de l'époque étudiée. L'utilisation limitée d'une iconographie de valeur — grand format si possible — peut contribuer à l'éveil de l'émotion chez les jeunes enfants, à la compréhension et à la connaissance.

Discussion.

Elle soulève des problèmes très variés, mais traduit d'une manière unanime les inquiétudes de tous les professeurs d'éducation musicale. M. l'Inspecteur général demande depuis plusieurs années le dédoublement des classes de 6e, la continuation de notre enseignement jusqu'en seconde, la présence de l'éducation musicale au Concours Général... Depuis deux ans les créations de postes ont diminué tragiquement, alors que le premier cycle augmente de façon massive et que la majorité des écoles normales n'ont pas de professeur qualifié... Ces faits sont d'autant plus déprimants que l'immense et difficile travail accompli depuis vingt ans par des professeurs qualifiés n'a cessé d'affirmer la valeur formatrice et culturelle de cet enseignement.

En conclusion, M. G. Favre insiste sur la place que nous avons le devoir de donner à la musique. En dépit de difficultés nombreuses, chacun doit avoir confiance dans son métier, et se consacrer totalement à sa réussite. Notre meilleure arme n'est-elle pas cette « présence rayonnante » dont parle J. Guehenno en ces termes : « Je ne crois guère à la pédagogie, ni à l'ancienne, ni à la nouvelle. La pédagogie est un art... C'est la présence rayonnante d'un homme ».

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE JUIN

Mardi 1er : *Chant* : « Pingo les noix » (fin de l'étude).

Mercredi 2 : *Jeu musical* (reconnaissance de thèmes). *Chant* : « Isabeau se promène » (fin de l'étude).

Vendredi 4 : *Solfège 1er année* (14e leçon) : exercices de récapitulation.

Mardi 8 : *Chant* : séance de révision.

Mercredi 9 : *Initiation à la musique* : compte-rendu des jeux musicaux. *Chant* : séance de révision.

INVITATION AU STAGE MUSICAL DE LA JEUNESSE FRANCO-ALLEMANDE

du 8 au 15 août 1965

Direction : Alexander von Hamm, Michelstadt

Collaboration : Raymond Gros, Châlons-sur-Marne — Albrecht Tunger, Soest

En correspondance avec l'Office franco-allemand pour la Jeunesse, nous invitons des jeunes musiciens français et allemands de 15 à 25 ans à ce stage musical où l'on chantera des œuvres chorales et fera de la musique instrumentale.

Pour les instruments (cordes, vents en bois, flûtes à bec), on a prévu des œuvres de différentes formations orchestrales de Bach, Haendel, Telemann, Hindemith et autres compositeurs. On fera de la musique en orchestre et en groupe de musique de chambre.

Dans le chœur, nous chanterons des œuvres chorales et des chansons françaises et allemandes ainsi qu'une motette de Henrich Schütz et le magnificat à cinq voix de Dietrich Buxtehude.

En dehors de la musique, le but de ce stage est la rencontre entre jeunes français et jeunes allemands.

Par sa situation historique et ses beaux environs garnis de bois, Kloster Lorch est un lieu de rencontre particulièrement charmant. Pour les soirées, on a prévu des représentations où l'on jouera des œuvres typiques des deux pays, ainsi que des discussions et un échange de connaissances.

On parlera allemand et français. Il serait souhaitable que les participants français sachent la langue allemande et les participants allemands sachent la langue française.

Tous les frais de voyage seront remboursés. Pour les participants au stage, les frais ne sont que de 40 DM.

Lieu : Kloster Lorch, près de Schwäbisch Gmünd. Lorch a une gare et se trouve sur la ligne Stuttgart - Schwäbisch Gmünd - Aalen.

Arrivée : Dimanche 8 août, l'après-midi. Début par un souper commun vers 19 heures.

Départ : Dimanche 15 août, le matin.

Inscription : Veuillez envoyer les inscriptions immédiatement à : Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik, 35 Kassel-Wilhelmshöle/Allemagne, Heinrich-Schütz-Allee 33. L'admission vous sera adressée. L'admission parvenue, dans les cas exceptionnels l'inscription pourra être reprise jusqu'au 25 juillet. En cas d'empêchement après cette date, la personne admise sera obligée de payer une indemnité de 10 DM.

Il faut apporter : Instruments, casiers à musique, serviettes de toilette.

ARBEITSKREIS FUER HAUS- UND JUGENDMUSIK E.V.

35 Kassel-Wilhelmshöle / Heinrich-Schütz-Allee 33

Les inscriptions doivent indiquer :

Nom et prénoms - Profession - Jour et année de naissance - Adresse - Voix - J'apporte comme instruments - Connaissance de la langue allemande (aucune, peu, bonne) - Signature.

YVONNE TIÉNOT

Collection " POUR MIEUX CONNAITRE "

J. HAYDN **G. F. HAENDEL**

Dans un style alerte et très vivant, Yvonne Tiénot campe admirablement ses personnages en tant qu'hommes et en tant que musiciens. Deux opuscules qui feront les délices de nos grands élèves lorsqu'ils prépareront l'épreuve du baccalauréat.

(*L'Education Nationale*)

F. SCHUBERT

...Par son texte succinct et par sa présentation, ce petit livre qui appartient à une collection intitulée « Pour mieux connaître » s'adresse de toute évidence à un public scolaire

Par contre, le tableau chronologique des compositions de Schubert et, en particulier, des mélodies avec leurs titres en allemand et en français, rendra des services certains à qui ne possède pas chez soi l'œuvre complète du musicien.

(*Arts*)

J. S. BACH

...Substantielle étude qu'a fait paraître Mme Yvonne Tiénot. Ces soixante pages auxquelles s'annexe un tableau chronologique et thématique des œuvres du Cantor, comprenant une liste complète de ses cantates avec leurs sources bibliques en disent long sur l'enquête à laquelle l'auteur s'est livré, enquête menée avec une sûreté, une lucidité dont le lecteur lui sauré gré...

Paul Tinel (*Le Soir*, Bruxelles)

H. BERLIOZ

...Copieuse plaquette que vient de consacrer Yvonne Tiénot à Hector Berlioz (135 p.). Il y a là l'essentiel, mais il n'y manque rien et l'amateur trouvera dans ces pages de nouvelles raisons de mieux goûter encore la musique de Berlioz.

Vincent Gambau (*Le Populaire*)

W. A. MOZART

...Quelques lignes de M. Georges de Saint-Foix, le maître incontesté des études mozartiennes, servent d'introduction au volume de Mme Yvonne Tiénot : « C'est une étude de valeur que j'ai lue avec grand intérêt et que je recommande aux mozartiens, spécialement à la jeunesse, pour mieux connaître Mozart ». C'est, qu'en effet, ce court volume condense en ses cent-soixante pages de texte tout ce qu'il faut savoir du maître de Salzbourg...

(*Le Mercure de France*)

J. Ph. RAMEAU

En quelque cent pages, Yvonne Tiénot évoque la personne et l'œuvre de Rameau. Point de littérature inutile. Une série de faits, de dates, de judicieuses remarques. Qui aura lu cette utile brochure sera susceptible de mieux comprendre *Les Indes Galantes*, les *Concerts en sextuor* ou l'œuvre de clavecin...

(*Le Larousse Mensuel*)

L. van BEETHOVEN, l'homme à travers l'œuvre

Un volume broché (format 17×22 - 184 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

...Mme Yvonne Tiénot nous offre aujourd'hui un *Beethoven* particulièrement bien construit, dans lequel même les familiers du maître de Bonn trouveront à compléter leur information... le texte de Mme Yvonne Tiénot est complété par un tableau chronologique extrêmement bien fait des œuvres du maître... Il n'existe, à ma connaissance, aucun ouvrage français sur Beethoven pourvu d'un aussi solide et précieux appareil de recherche.

Emmanuel Buenzod (*Gazette de Lausanne*)

R. SCHUMANN, l'homme à la lumière de ses écrits

Un volume broché (format 17 × 22 - 204 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

...En fait, Y. Tiénot a conçu le travail sous forme d'une centaine de courts paragraphes précédés chacun d'un sous-titre : d'où clarté, rapidité du discours. Il est fait appel à de nombreuses citations. Dans le cas de Schumann, le lecteur ne pourra que s'en réjouir. Car si beaucoup connaissent le musicien, qui donc a pratiqué l'écrivain ? Le livre prend fin sur un tableau chronologique de l'œuvre de Schumann : on le chercherait en vain dans une autre étude en langue française... En évitant tout jargon technique ou esthétique, Yvonne Tiénot vient de projeter ici des clartés sur un homme et sur une œuvre que le temps n'a pas entamées.

Norbert Dufourcq (*La Nation Française*)

En collaboration avec O. d'ESTRADE-GUERRA.

Claude DEBUSSY, l'homme, son œuvre, son milieu

Un volume broché illustré de 17 photographies hors-texte (format 17 × 22 - 264 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

« ...Le livre de Mme Tiénot et de M. d'Estrade-Guerra arrive à son heure. L'une y apporte son expérience pédagogique, le sens de la présentation claire et ordonnée dont ont si souvent témoigné ses ouvrages de la présente collection ; le second, debussyste averti, sa profonde connaissance de tout ce qui touche à l'œuvre du maître. Grâce à eux, sous une forme condensée, plaisante et accessible, tout ce qui doit être dit sur Claude de France au seuil de l'« année Debussy » est à portée de notre main... ».

Jacques Chailley (Extrait du texte de présentation.)

E. CHABRIER, par lui-même et par ses intimes

Un volume broché illustré de nombreuses photographies hors-texte (format 17×22 - 460 pages). Présentation soignée.

« ...Le livre qu'on va lire constitue, en effet, un modèle de biographie au sens le plus juste du terme. C'est ici, proprement, « l'écrit d'une vie » où la plume vigilante et fidèle ne nous laisse ignorer que les obstacles qu'a dû surmonter la narratrice pour procurer les textes inédits qui éclairent d'un jour nouveau la figure et le destin du musicien Chabrier. »

Roland Manuel (Extrait de la préface)

IIIᴱ ACADÉMIE DE L'ORGUE FRANÇAIS

SIX SOIREES DE MUSIQUE FRANÇAISE

SAINT-MAXIMIN (VAR) - 6-17 JUILLET 1965

Mardi 6 juillet (dans le Cloître) : **SONATES A TROIS,** TRIO D'AIX-EN-PROVENCE, J.-F. Dandrieu, Caix d'Hervelois, M. Marais, J.-Ph. Rameau. — **THE DELLER CONSORT,** SEXTUOR VOCAL, Musique française XVIᵉ-XVIIᵉ siècles.

Jeudi 8 juillet (dans le Cloître) : **L'AGE DU PIANO-FORTE,** A. KRUST, R. GENDRE, R. BEX, Boïeldieu et les Pré-Romantiques. — (Dans la Basilique) : **RECITAL D'ORGUE,** Michel CHAPUIS, Titelouze, Roberday, Telemann.

Samedi 10 juillet (dans le Cloître) : **DE VENTADOUR A MACHAUD,** L.-J. RONDELEUX, basse, Troubadours, Trouvères, Machaud. — (Dans la Chapelle) : **MUSIQUE BAROQUE,** ensemble d'instruments anciens "RICERCARE", Lœillet, Rameau, Hotteterre.

Mardi 13 juillet (dans le Cloître) : **ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LA SARRE,** direction Karl RISTENPART, G.-Ph. Telemann, Invité d'honneur. — (Dans la Basilique) : **RECITAL D'ORGUE,** André STRICKER, L. Couperin, A. Raison, L. Marchand.

Jeudi 15 juillet (dans la Chapelle) : **HARPE ET FLUTE,** M.-Cl. JAMET, Ch. LARDE, M. Blavet, F.-J. Naderman, J.-M. Leclair. — **RECITAL DE CLAVECIN,** Huguette DREYFUS, J.-Ph. Rameau.

Samedi 17 juillet (dans la Basilique) : **RECITAL D'ORGUE,** Pierre BARDON, Ecole française XVIIᵉ-XVIIIᵉ siècles. — (Dans le cloître) : **ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LA SARRE,** direction Karl RISTENPART, G.-Ph. Telemann, Invité d'honneur.

Début des concerts : 19 h. 30 précises. Les programmes sont susceptibles de subir quelques modifications.

A quelques lieues d'Aix surgit, au milieu de la plaine de Saint-Maximin, la Basilique qui demeure le plus grandiose monument provençal de l'époque gothique.

Sept cents ans de l'histoire des hommes ont respecté ce chef-d'œuvre enrichi par des générations d'artistes. Entre autres richesses, un orgue précieux, puisque seul survivant intact des très grands instruments français érigés durant l'époque classique.

Pour la douzième fois, une série de concerts annuels se déroulera dans ce cadre. Selon une formule maintenant consacrée, ces Six Soirées musicales auront lieu dans le magnifique Cloître médiéval du Couvent dominicain spécialement aménagé à cet effet.

Chacun peut y choisir sa place dans les déambulatoires ou parmi les différents emplacements du jardin qui orne le centre du Cloître. Les musiciens sont installés parmi les auditeurs, ainsi se recrée cette ambiance de musique de chambre dont est si éloignée notre formule moderne du "concert" ; l'acoustique exceptionnelle de l'enceinte favorise d'ailleurs cette disposition.

Les soirées débutent dès 19 h. 30, sont coupées par un long entracte au cours duquel fonctionne un buffet installé dans les anciens réfectoires, et se terminent au plus tard à 22 heures.

Les jours où ont lieu les récitals sur les grandes orgues, le public se déplace en seconde partie dans la Basilique qui communique directement avec le Cloître.

Transport par autocar sur Aix (corresp. Marseille).

En cas de mauvais temps, les manifestations se déroulent dans une des grandes salles gothiques du Cloître.

LOCATION

Par correspondance :

— A la Mairie de Saint-Maximin (Var), du 15 mars au 20 juin. Préciser le nombre des places et des dates choisies ; joindre à la lettre de demande : 1° le montant de 10 F par place sous forme de chèque bancaire ou de chèque postal à l'ordre de "Académie de l'Orgue français", C.C.P. Marseille 4391-01 ; 2° une enveloppe timbrée à 0,30 F portant l'adresse du souscripteur.

— Au Bureau du Festival d'Aix-en-Provence, 2 bis, rue de la République.

Bureaux de location régionaux (à partir du 1ᵉʳ juin) :

Aix-en-Provence : Bureau du Festival d'Aix, 2 bis, rue de la République.

Avignon : Librairie Roumanille, 19, rue Saint-Agricol. Tél. 81.38.29.

Marseille : Gebelin, 77, rue Saint-Ferréol. Tél. 33.31.76.

Nice : Delrieu, 45, avenue de la Victoire. Tél. 88.61.96.

Saint-Maximin : Hôtel de Ville. Tél. 9.

Toulon : Argence, place d'Armes. Tél. 92.36.48.

IIIᵉ ACADEMIE DE L'ORGUE FRANÇAIS

SAINT-MAXIMIN - 5-17 JUILLET 1965

COURS D'INTERPRETATION

L'orgue de la Basilique de Saint-Maximin en Provence, unique survivant intégralement conservé des très grands instruments français de la période classique, est devenu le pôle d'attraction des musicologues et des organistes français et étrangers.

C'est ainsi qu'a été créée une session annuelle où l'enseignement a une place prépondérante, et au cours de laquelle se rencontrent étudiants et musiciens de profession, organistes titulaires, facteurs d'orgues, curieux de prendre contact avec la musique française au clavier même d'un instrument construit pour elle

Le programme d'enseignement comprend des classes d'Orgue, de Clavecin et, enfin, des cours de Musicologie.

Ces séances de travail sont groupées de façon à permettre aux congressistes de profiter de la magnifique région touristique (Saint-Maximin, au cœur de la Provence, est à une heure de voiture de la Côte d'Azur) et des manifestations simultanées (Festival de Musique d'Aix-en-Provence, à 30 kilomètres).

Six Soirées de musique instrumentale de l'Ecole française ont lieu simultanément dans le somptueux décor du Cloître de Saint-Maximin.

Trois orgues positifs et trois clavecins, installés dans les salles du Couvent Royal, seront à la disposition des participants ; en outre, ils auront la possibilité de travailler sur des orgues de tribune des environs.

I. ORGUE

Professeurs :

Michel CHAPUIS, Titulaire du Grand Orgue de St-Séverin, à Paris - Professeur au Conservatoire de Strasbourg.

André STRICKER, Professeur au Conservatoire (langue française et langue allemande).

Programme :

1ᵉʳ Degré : Initiation à l'Orgue français. Interprétation de la musique française des XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles.

2ᵉ Degré : Cours d'interprétation réservés aux œuvres inscrites au programme 1965 : N. de Grigny, Hymnes - F. Couperin, Messes.

Admission :

1ᵉʳ Degré : Sur simple demande d'inscription (aucun morceau n'est imposé aux candidats).

2ᵉ Degré : Il sera demandé à chaque participant d'exécuter :

a) Une pièce de leur choix dans le répertoire classique européen (à l'exception du répertoire français) ;

b) Une pièce imposée du répertoire français : Tierce en Taille de la Messe des Couvents, de F. Couperin.

II. CLAVECIN

Professeur :

Huguette DREYFUS.

Programme :

1ᵉʳ Degré : Initiation au Clavecin et à sa technique.

2ᵉ Degré : Cours d'interprétation des œuvres inscrites au programme de l'Académie d'Eté 1965 : F. Couperin : Suite des 13ᵉ et 18ᵉ Ordres (3ᵉ Livre), Edition Augener - J.-Ph. Rameau : Suite en mi (pièce de clavecin, 1724-1731), Edition Bärenreiter.

Admission :

1ᵉʳ Degré : Sur simple demande d'inscription (aucun morceau n'est imposé aux candidats).

2ᵉ Degré : Il sera demandé à chaque participant d'exécuter une œuvre qu'il aura choisie parmi celles inscrites au programme 1965.

III. MUSICOLOGIE

Professeur :

Jacques CHAILLEY, Directeur de l'Institut de Musicologie (Paris) - Professeur à la Sorbonne.

Programme :

I. "Les Problèmes du Tempérament dans la Musique ancienne."

II. "L'Esprit de l'interprétation dans la Musique française classique."

Admission :

Cours publics auxquels peuvent assister, sans condition préalable, tous les participants inscrits aux Cours d'Orgue ou de Clavecin.

Pour tous renseignements, s'adresser au Secrétariat, Hôtel de Ville, Saint-Maximin (Var).

NOTRE DISCOTHEQUE

par Dominique MACHUEL
Professeur d'Education musicale au lycée Montaigne
Critique musical

Commençons cette chronique par un disque passionnant : les *Gamelans de Bali*, disque appartenant à la Collection du Musée de l'homme; il contient des documents musicaux enregistrés à Bali par Louis Berthe, chargé de recherches au C.N.R.S. et Bernard Yzerdraat, professeur à l'école de musique de Djakarta. On désigne par Gamelan tout orchestre indonésien, sa composition ou son échelle étant précisées par un second terme : Gamelan Selunding, g. Angklung, g. Saron, etc. Une notice très précise explique ce que nous pouvons désirer savoir de cette forme musicale, des instruments, des échelles, des intervalles. Les morceaux enregistrés sont curieux, beaux même, une fois passé un certain effet de surprise dû aux sonorités de ces orchestres. La gravure est d'excellente qualité; c'est un disque remarquable. B.A.M. (1).

Passons à la musique religieuse où un seul disque figure : c'est un ERATO de la collection Châteaux et Cathédrales intitulé : *Fastes royaux à l'Abbaye de Westminster.* Il contient quatre *Motets* composés par HAENDEL pour le couronnement du roi Georges II, le 11 octobre 1727. Nous y retrouvons le style grandiose et solennel de l'auteur du Messie qui convient très bien à ces circonstances. C'est une découverte intéressante; l'interprétation, anglaise, est très bonne, la gravure parfaite (2).

Au chapitre de la musique de chambre, deux disques : un premier consacré à VIVALDI et à ses contemporains et présentant cinq *Sonates pour flûte et clavecin* interprétées dans un style très pur par Maxence Larrieu et Anne-Marie Beckensteiner; l'adjectif qui convient à ce disque est : éblouissant, tant par la virtuosité du flûtiste que par la pureté de sa sonorité. Gravure excellente. B.A.M. (3). Le second, consacré totalement à VIVALDI, est interprété par l'ensemble baroque de Paris. Il contient quatre *Concertos et deux Sonates.* Etant donné les artistes composant l'ensemble baroque de Paris, il ne faut pas s'étonner de la qualité musicale de l'exécution. ERATO (4). Ces deux disques sont à recommander pour l'usage scolaire car ils fournissent d'excellents exemples de ces formes musicales classiques.

Parmi les dix-huit *Concerti Grossi* que nous laissa HAENDEL, douze font partie de l'o.p. 6; ce sont ces derniers qui nous sont proposés en un superbe coffret de la marque ARCHIV PRODUKTION (5). L'interprétation en est confiée à la Schola Cantorum Basiliensis dirigée par August Wenzinger qui adopte un style très réservé dans les accents comme dans les nuances; c'est très précis et rempli de finesse dans la sonorité et les détails; on suit bien le jeu du Concertino et du Ripieno, mais dans l'ensemble cela nous paraît presque un peu froid; c'est peut-être une affaire de goût personnel, car la perfection de l'ensemble est évidente. Toujours dans la même collection, ARCHIV PRODUKTION (6), viennent deux *Concertos* de MOZART : celui pour *flûte en sol majeur, KV* 313, et celui pour *hautbois en ut majeur KV* 285, qui existe également dans une version pour flûte sous le n° KV 314. La notice rappelle avec pertinence la date de composition de ces œuvres (1777) et les raisons qui poussèrent Mozart à rédiger deux versions du second de ces concertos L'interprétation de l'orchestre de chambre de Munich est excellente; une gravure de plus de ces concertos, disons certains, mais une gravure de grande classe.

Claire Bernard est une jeune violoniste de dix-huit ans, d'origine rouennaise; ayant obtenu en 1964 le premier Grand prix au Concours international Georges Enesco à Bucarest, puis ayant été reçue, à la suite de ce brillant succès, par M. Pompidou à l'Hôtel Matignon, elle est maintenant une violoniste dont la carrière s'annonce spécialement brillante. Il suffit d'entendre ce disque qui groupe le *Concerto* de KHATCHATURIAN et le premier de PROKOFIEV pour être convaincu de la valeur de cette jeune artiste; sa technique est, bien sûr très brillante, mais sa sonorité est surtout merveilleuse par la qualité du son et par son ampleur. PHILIPS Trésors classiques (7).

Pour entamer le groupe des disques de solistes nous choisirons l'orgue Karl Richter, connu comme merveilleux animateur de l'Ensemble et des Chœurs J.-S. Bach de Munich, est également un remarquable organiste. Sur ce disque DEUTSCHE GRAMMOPHON, il interprète quatre pages célèbres de l'œuvre d'orgue de BACH : *Toccata et Fugue en ré mineur, Prélude et Fugue en ré mineur, Fantaisie et Fugue en sol mineur* et la 2e *Sonate en trio en ut mineur.* C'est un exemple parfait de clarté dans le jeu et de goût dans le choix de la registration. L'enregistrement est réalisé sur l'orgue de l'église de Jaegesborg, près de Copenhague. Un disque de toute beauté ! (8).

Après l'orgue, le clavecin. Cet enregistrement intégral du *Petit livre d'Anna Magdalena Bach* réjouira tous ceux qui ont travaillé ou travaillent ce fameux recueil. Robert Veyron-Lacroix le joue sur clavecin Neupert dans un style recherché et joliment registré qui met bien en valeur la délicatesse de ces pièces. A recommander sincèrement. ERATO Fiori Musicali (9). Sans quitter le clavecin, nous passons à DOMENICO SCARLATTI dont Huguette Dreyfus se fait l'interprète sur ce disque de la marque VALOIS (10). La notice met l'accent sur l'important travail de Ralph Kirkpatrick sur D. Scarlatti et Huguette Dreyfus joue l'édition établie par le célèbre claveciniste. Le choix porte sur seize *Sonates* de la dernière période; elles sont jouées sur un clavecin danois (Bengaard), dans un style clair, très égal de rythme.

Nous aborderons le piano avec un nouveau disque souvenir d'Arthur Schnabel consacré aux *Bagatelles* de BEETHOVEN, qui est à recommander, tout comme les précédents. V.S.M. GRAVURES ILLUSTRES (11).

La *Sonate* de LISZT en *si mineur*, composée en 1853 est dédiée à Schumann, est une vaste œuvre en un seul mouvement, écrite un peu à la manière d'un poème symphonique; son exécution durant trente minutes sans interruption, exige de la part de l'interprète souffle et endurance. Alfred Brendel ajoute à ces qualités un sentiment romantique très prenant; c'est un artiste au toucher vigoureux, mordant et précis; sa technique domine largement cette page redoutable de même que les œuvres qui complètent ce disque Vox : « Après une lecture de Dante », Bagatelle et Rapsodie Hongroise n° 11 (12).

Gabriel Tacchino est également un virtuose au toucher mordant et à la technique d'acier ses qualités personnelles, il nous les montre dans un programme PROKOFIEV qui semble lui convenir parfaitement : les *Sonates n° 2 et n° 3* datant respectivement de 1912 et 1917, une suggestion diabolique, un *Prélude* qui se joue aussi sur la harpe, des *Pièces pour piano* extraites du *Ballet Roméo et Juliette* et deux transcriptions, la *Gavotte de la Symphonie classique* et la *Marche de l'Amour des trois Ornanges,* ces dernières réalisées par l'auteur lui-même en vue de ses tournées de concerts Ce disque V.S.M. constitue un ensemble très intéressant, varié et représentant bien une époque de la carrière de Prokofiev (13).

MOZART ouvrira la rubrique symphonique avec un disque ERATO conduit par Karl Ristenpart e' comprenant la *Petite Musique*

de nuit, la *Sérénade nocturne KV 239* et le *Divertimento n° 11 KV 251*. Trois bonnes interprétations d'œuvres qu'il n'est plus nécessaire de présenter mais qu'il est toujours agréable d'écouter. Excellent pour l'usage scolaire. Gravure très claire (14).

La *Symphonie du Nouveau Monde* de DVORAK a décidément un succès persistant puisqu'en trois mois nous en recevons trois versions nouvelles; celle-ci dirigée par Otto Klemperer bénéficie du Philharmonia Orchestra, en revanche on pourrait sans doute lui reprocher un certain manque de rebondissement dans les rythmes. COLUMBIA (15).

BELA BARTOK est un compositeur auquel le grand public commence à s'intéresser sincèrement; cependant ses œuvres ne sont pas encore très populaires, aussi saluons-nous avec enthousiasme la parution d'un disque comme celui-ci. Le choix en est excellent, associant des œuvres faciles à écouter comme les *Danses populaires roumaines* ou les *images hongroises* et des pages plus ardues comme les *deux portraits* et la *Suite de danses*. Toutes recherchent l'essentiel de leur inspiration dans le folklore que Bartok traite de façon très différente suivant qu'il s'agit des Danses roumaines ou de la Suite de danses par exemple. L'interprétation d'Antal Dorati qui dirige tantôt l'Orchestre symphonique de Minnéapolis et tantôt le Philharmonia Hongarica est excellente et la gravure a toutes les qualités de la marque MERCURY, c'est tout dire ! (16).

Et nous terminerons avec la partie, abondante cette fois-ci, consacrée à la musique vocale. C'est lorsqu'il était à Zurich, recueilli par le riche commerçant Otto Wesendonk, que WAGNER composa les « *Wesendonk Lieder* » sur des poèmes de Mathilde Wesendonk, la célèbre inspiratrice de Tristan et Isolde. Ces cinq mélodies datent de 1857-1858; la voix est accompagnée par le piano, Wagner n'ayant orchestré que la 5e en vue de la faire jouer le 23 décembre 1857 pour l'anniversaire de Mathilde. L'émotion qui se dégage de ces mélodies est intense; leur style en est très simple. L'interprétation de Kirsten Flagstad, accompagnée par Gerald Moore est de grande classe. V.S.M. PLAISIR MUSICAL (17).

ALESSANDRO SCARLATTI, ce représentant de l'opéra napolitain est beaucoup plus connu, si j'ose dire, de façon livresque,

car ses opéras ne sont enregistrés que de façon très fragmentaire; voilà pourquoi il convient de saluer la gravure par ARCHIV PRODUKTION de « *Il Giardino di Amore* (*Venete e Adone*) ; il s'agit d'une « Serenete » à deux personnages, ici Vénus et Adonis, comme Scarlatti en écrivit tant à côté de ses grands ouvrages lyriques. L'œuvre date de 1700 ou 1705, et se présente comme la succession d'airs adoptant de façon immuable la coupe « ABA » de l'Aria da Capo. Chanté de manière remarquable, ce disque devrait figurer dans toutes nos discothèques scolaires (18).

Deux nouvelles réalisations de la Collection « VOIX ILLUSTRES » viendront satisfaire les amateurs de belles voix : le premier est consacré au ténor Villabella que nous entendons dans des airs de VERDI, PUCCINI, MASCAGNI, LEONCAVALLO. PATHÉ (19). Le second fait revivre la cantatrice Toti dal Monte et le ténor Benjamino Gigli dans une sélection de *Madame Butterfly* de PUCCINI; cet enregistrement réalisé en 1939 est splendide à tous les points de vue. V.S.M. (20).

Dans sa collection « Musique du monde », le CHANT DU MONDE, propose un choix de grands airs de l'opéra italien depuis ROSSINI jusqu'à LEONCAVALLO. L'interprète en est le ténor Ken Naete sur lequel la notice est silencieuse, ce que nous regrettons vivement; il possède une belle voix au timbre clair et généreux qui le classe d'emblée parmi les ténors de bravoure (21).

Dans sa série Opéra, DEUTSCHE GRAMMOPHON nous propose deux ouvrages de VERDI dont de larges extraits sont chantés en français; il s'agit d'un *Bal masque* (22) et du *Trouvère* (23). L'interprétation est soignée; certains de ces chanteurs ne valent peut-être pas des vedettes italiennes dans les mêmes rôles mais tous chantent avec conviction. Une réalisation qui doit connaître un succès populaire.

Rigoletto est le premier ouvrage qui, en 1851, apporte à Verdi une gloire internationale. C'est un ouvrage très populaire qui n'a rien perdu aujourd'hui de son succès primitif. La distribution de cette gravure DEUTSCHE GRAMMOPHON fait appel à quelques-unes des vedettes les plus illustres; il suffit de citer Renata Scotto, Carlo Bergonzi et Dietrich Fischer-Dieskau pour se faire donner une idée de son exceptionnelle valeur. La direction de Rafael Kubelik est dynamique et expressive à souhait (24).

La *Tosca* vient de connaître à l'Opéra de Paris, grâce à Maria Callas, un succès extraordinaire; c'est à quelques détails près l'interprétation de l'Opéra qui est gravée ici dans ces disques V.S.M. de la série Angel. Maria Callas y est entourée de Tito Gobbi et de Carlo Bergonzi; ceux qui n'ont pu pour diverses raisons trouver de place à l'Opéra pourront se consoler en écoutant cet enregistrement parfaitement réussi (25).

Tito Gobbi n'est pas seulement un admirable interprète de rôles tels que ceux de Figaro ou du Baron Scarpia; il chante aussi à ravir la *chanson napolitaine* et les airs romantiques; cet album V.S.M. nous en apporte une preuve éclatante; c'est parfait (26).

En guise de conclusion nous signalerons ce disque B.A.M. chanté par Ismael, chanteur espagnol qui s'accompagne lui-même à la guitare; la voix est belle et spécialement expressive; les chansons interprétées sont partie anciennes, partie folkloriques. L'ensemble est très attachant (27).

(1) **GAMELANS DE BALI**
(30/33 - B.A.M. - LD 096 M)

(2) **HAENDEL**
Quatre Motets pour le Couronnement de George II.
(30/33 - ERATO - LDE 3.295 - STEREO STE 50.195)

(3) **VIVALDI ET SES CONTEMPORAINS**
Sonates pour flûte et clavecin : **Albinoni** : Sonate en la mineur - **L. Vinci** : Sonate en ré majeur - **A. Vivaldi** : Sonate en sol mineur - **B. Marcello** : Sonate en mi mineur - **P. Locatelli** : Sonate en fa majeur.
(30/33 - B.A.M. - LD 089 A - STEREO 5.089)

(4) **VIVALDI**
Concerto en do majeur pour flûte, hautbois, violon, basson et continuo - **Sonate** en si bémol majeur nº 1 pour basson et basse continue - **Concerto** en ré majeur pour violon, flûte et basse continue - **Concerto** en ré mineur pour flûte, violon, basson et basse continue - **Sonate** pour hautbois et basse continue - **Concerto** en sol mineur pour flûte, hautbois, violon, basson et
(30/33 - ERATO - LDE 3.325 - STEREO 50.225)

(5) **HAENDEL**
Douze Concerti grossi op. 6.
(30/33 - ARCHIV PRODUKTION - 14.346/48)

(6) **MOZART**
Concerto pour flûte et orchestre, en sol majeur, KV 313 - **Concerto** pour hautbois et orchestre en ut majeur, KV 285d (314).
(30/33 - ARCHIV PRODUKTION - 14.342)

(7) **KHATCHATURIAN**
Concerto pour violon et orchestre.
PROKOFIEV
Concerto pour violon et orchestre nº 1.
(30/33 - PHILIPS - 641.744 LL)

(8) **J.-S. BACH**
Toccata et **fugue** en ré mineur - **Sonate** en trio nº 2 en ut mineur - **Prélude** et **fugue** en ré majeur - **Fantaisie** et **fugue** en sol mineur.
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - 618.907)

(9) **J.-S. BACH**
Le petit livre d'Anna-Magdalena Bach.
(25/33 - ERATO - EFM 42.103)

(10) **D. SCARLATTI**
Seize Sonates de la dernière période.
(30/33 - VALOIS - MB 483 - STEREO MB 983)

(11) **BEETHOVEN**
Sept Bagatelles op. 33 - Bagatelle "pour Elise" - Six Bagatelles op. 126 - Fantaisie op. 77.
(30/33 - V.S.M. - COLH 66)

(12) **LISZT**
Sonate en si mineur - "Après une lecture de Dante" - Rapsodie hongroise nº 11 - Bagatelle.
(30/33 - VOX - PL 12.150)

(13) **PROKOFIEV**
Suggestion diabolique op. 4 nº 4 en ut majeur - **Sonate** nº 2 op. 14 en ré mineur - **Gavotte** en ré majeur extraite de la Symphonie classique **Marche** op. 33 extraite de l'Amour des trois Oranges - **Prélude** op. 12 nº 7 **Sonate** nº 3 op. 28 en la majeur - **Roméo et Juliette**, extraits, op. 75.
(30/33 - V.S.M. - FALP 839 - STEREO ASDF 839)

(14) **MOZART**
Petite Musique de nuit KV 525 - Sérénade nocturne KV 239 - Divertimento nº 11 KV 251.
(30/33 - ERATO - LDE 3.332 - STEREO STE 50.232)

(15) **DVORAK**
Symphonie du Nouveau Monde.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 1.017 - STEREO SAXF 1.017)

(16) **BARTOK**
Deux portraits - Images hongroises - Danses populaires roumaines - Suite de danses.
(30/33 - MERCURY - 121.026 - STEREO 131.026)

(17) **WAGNER**
Wesendonk Lieder.
(25/33 - V.S.M. PLAISIR MUSICAL - FBLP 25.084)

(18) **A. SCARLATTI**
Il Giardino di Amore (Venere e Adone).
(30/33 - ARCHIV PRODUKTION - 14.344)

(19) **VILLABELLA**
Extraits de : **Mascagni** : Cavaleria rusticana - **Verdi** : la Traviata, Rigoletto - **Puccini** : la Bohême, la Tosca - **Leoncavallo** : Paillasse.
(30/33 - PATHE - DTX 50.034)

(20) **TOTI DAL MONTE - BENJAMINO GIGLI**
PUCCINI
Madame Butterfly.
(30/33 - V.S.M. - FALP 50.035)

(21) **Les Grands Airs de l'Opéra italien**
Rossini : Guillaume Tell - **Bellini** : les Puritains - **Donizetti** : Lucie de Lammermoor - **Verdi** : Rigoletto, Aïda - **Cilea** : l'Arlésienne - **Mascagni** : Iris - **Leoncavallo** : Paillasse - **Puccini** : Manon Lescaut, la Tosca, la Fille de l'Ouest, Turandot.
(30/33 - CHANT DU MONDE - LDX SP 1.514)

(22) **VERDI**
Un bal masqué.
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - 19.469)

(23) **VERDI**
Le Trouvère.
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - 19.467)

(24) **VERDI**
Rigoletto.
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - 18.931/33)

(25) **PUCCINI**
La Tosca.
(30/33 - V.S.M. - AN 149/50 - STEREO SAN 149/50)

(26) **TITO GOBBI**
Airs romantiques, Chansons napolitaines, Airs d'opéras et Airs anciens.
(30/33 - V.S.M. - FALP 833/34 - STEREO ASDF 833/34)

(27) **ISMAEL**
Canciones del pueblo, Canciones des Rey.
(25/33 - B.A.M. - LD 406)

ADMISSION DES ELEVES-MAITRES ET ELEVES-MAITRESSES DANS LES CLASSES TERMINALES DES ECOLES NORMALES

(Extrait de la circulaire n° 65-162 du 8-4-65)

Le dessin et la musique étant obligatoires dans ces établissements, il convient d'affecter le cœfficient 1 à ces disciplines et de les faire entrer en ligne de compte pour le calcul de la moyenne des compositions.

(B.O. n° 15 du 22-4-65)

Chœurs et Canons

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education musicale au lycée de l'Ouest à Nice

Correspondant respectivement aux programmes de 4e et de 3e classiques et modernes, nous proposons un canon de Beethoven et un chœur de Schumann d'une difficulté moyenne à 4 voix égales, ce dernier, par son caractère brillant conviendra parfaitement aux distributions de prix. (1)

*
* *

Chœur à l'étude :

LA JOUEUSE DE TAMBOURIN SCHUMANN
(4 voix égales)

Collection A.B.C., Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris.

De la même veine, mais beaucoup moins développé, que « Les Bohémiens » à 4 voix mixtes du même auteur, « La Joueuse de tambourin » ne manque pas d'une certaine rudesse, d'une certaine âpreté. Accents à contretemps, variété des rythmes, lui confèrent une couleur que souligne encore l'alternance des intervalles disjoints, des notes répétées et des phrases brusquement ascendantes.

Généralités.

Ce chœur étant destiné à des classes de 3e et à quelques bonnes élèves de 4e, doit évidemment être déchiffré par le solfège : parties séparées ou groupées à 2 voix. Cependant, dès la mise en place des paroles, le mouvement d'exécution sera adopté, afin de ne pas alourdir l'ensemble. Quelques exercices spéciaux à chaque voix seront envisagés (voir tableau terminal).

Présentation.

Tout en dansant avec frénésie, tout en frappant du tambourin, sous ses habits multicolores, cette bohémienne, cette gitane souffre, ses mouvements, son corps suivent le rythme que scande le tambourin, mais la peine habite son cœur et son âme est emplie de désolation.

Division et travail par phrase.

a) *Tambourin sous mes doigts sonne*
Mais mon cœur est loin d'ici.

Parties séparées : Travail détaillé des 4 double-croches initiales : Solfier en détachant les sons, attaque des sons sur « du », chanter les paroles lentement toujours en détachant : *tam-am-bou-ou-rin.*

Travail dans le mouvement phrase entière « non legato ». Observer dès le début de l'étude l'accent (2e temps - mes. 3 et 4).

Demi-tons très précis 2e voix (*la-sol dièse, la-si bémol*).

Précision des quartes et des quintes en 4e voix. Les sons doivent rester d'une jolie qualité sans être écrasés.

Parties simultanées : première et deuxième, première et troisième, deuxième et quatrième.

Les 3e et 4e parties sont difficiles à découvert sans l'harmonie complète.

3 voix : 1-2-3, 1-2-4, 2-3-4.

Les quatre voix simultanées.

(1) *Soleil* (2 voix égales avec accompagnement) de César Franck - convient aussi aux distributions de prix - assez long, quelques modulations et intervalles délicats. Ed. Enoch, 27, boulevard des Italiens, Paris.

b) *Tambourin si tu savais*
Combien mon cœur est déchiré.

Première partie : Identité absolue des notes répétées, accent 2e temps, mes. 7.

Deuxième partie : Idem. « *sol dièse* » très près du « *la* ».

3e et 4e voix : Tierce diminuée (mes. 6) voir tableau terminal 1.

Mes. 8. Travail détaché des double-croches : en solfiant, sur « *du* », en séparant les syllabes dé-é-é-chi-ré.

Parties simultanées : 1re et 2, 1-3-4 assez difficile en raison des sons répétés contre le mouvement mélodique peu diatonique. 2-3-4 idem.

Les 4 voix : rapidement mises en place, mais précision très délicate.

c) Enchaînement a - b.

Révision parties séparées.

d) *Avec moi tu pleurerais*
Tambourin qui sonne sous mes doigts.

Première partie : Mes. 9 et 10. Solfier puis vocaliser en détachant *A-vec-ec moi tu pleu-re-e-rais.*

Travail dans le mouvement avec exercices préparatoires d'étendue (voir 2 du tableau).

Deuxième partie : Même travail en détachant les sons. La difficulté réside dans la quasi immobilité de la ligne ; veiller à ne pas « baisser ».

Troisième partie : Justesse du « *la* ».

Quatrième partie : Travail en détachant les sons, voir ci-dessus.

Ne pas forcer la voix sur les notes graves.

Justesse du « *fa* ». Mes. 11 « *do dièse* » accentué et précis.

Mes. 12, les demi-tons successifs présentent quelques difficultés (travail sur formule 1 du tableau terminal).

Voix simultanées : 1 et 2, 3 et 4, 1 et 4, 2 et 3, 2 et 4. 1-2-3, 1-2-4, 2-3-4, 1-3-4. Les 4 voix.

e) Enchaînement b - d.

Mes. 8 : 3e et 4e parties « *ré dièse, ré bécarre* ». Exercices d'intonation conduits au tableau, (voir 1 du tableau terminal).

f) *Tambourin sous mes doigts sonne*
Mais mon cœur est loin d'ici.

Travail des doubles-croches, voir « a ».

Première partie : mes. 14, faute d'impression à rectifier, dernière croche « *do* » et non « *ré* ».

Accent sur le 2e temps, mes. 13 et 14.

Deuxième partie : différence nette entre « *si* » et « *la* », 1er et 2e temps. Mes. 13 et 14. Justesse rigoureuse « *do dièse* » et « *do bécarre* ». Mes. 15 et 16.

Voix simultanées : 1re partie avec successivement les trois autres voix puis 3 parties différemment groupées ; enfin 4 voix.

g) Enchaînement d - f.

Mes. 12 et 13. 4e voix : travail par le solfège ; succession des demi-tons (du « *fa* » au « *ré bécarre* »). Voir 1 tableau terminal.

Révision parties séparées.

Enchaînement b - d - f. Enchaînement depuis le début.

h) Mise en place des nuances.

Nuance générale : mezzo-piano sauf mes. 15,16,17.
Accents francs, ne pas amoindrir les « sforzando » même s'ils sont sur les temps faibles.
Cependant un « crescendo brusque (mes. 10) amènera un certain éclat sur l'accord de la majeur (mes. 11), accord auquel succèdera un « diminuendo » presque subit et même un assouplissement au 1er temps de la mes. 13. Mes. 15 « crescendo » rapide. Mes. 16 et 17, diminuer peu. Point d'orgue final plus court aux 1er et 2e couplets qu'au 3e.

Couplets.

Mêmes nuances, même caractère. Au 3e couplet, chanter « Se cache une *âpre* douleur » et non « amère » douleur qui comporte une syllabe de trop.

Direction.
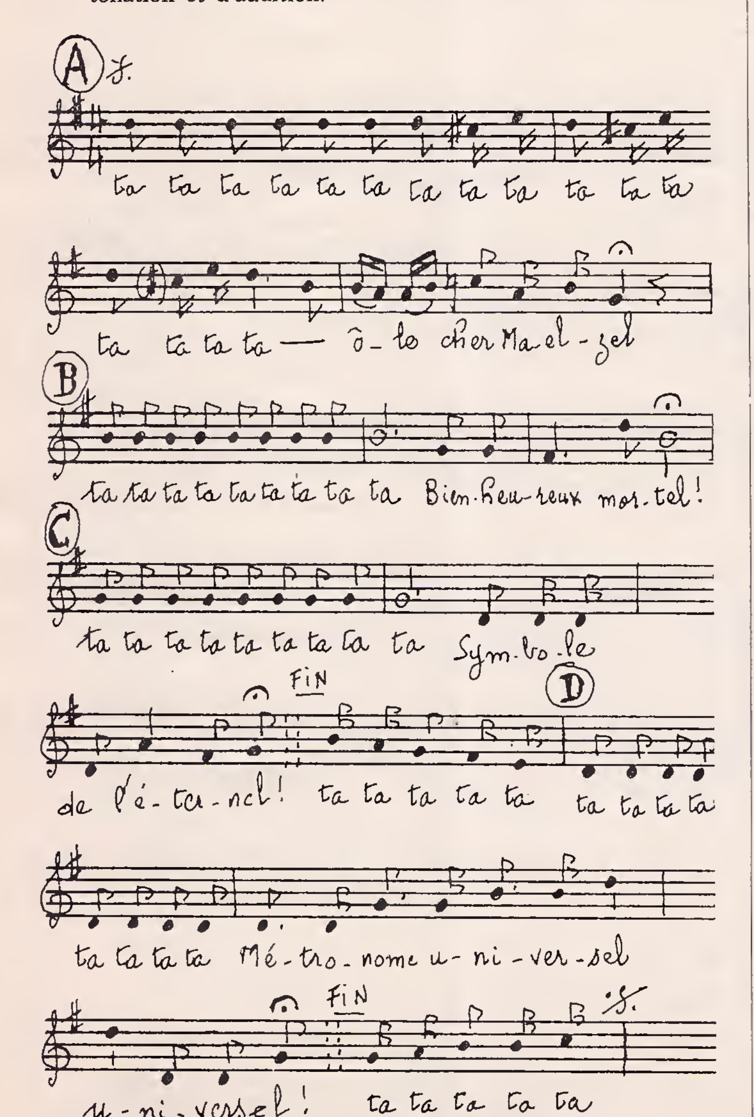
Gestes sobres qui indiquent avec vigueur et précision les accents et les nuances plus que la mesure régulière et sans changement de mouvement.

Exercices préparatoires.

Voir tableau terminal.

Notion théorique.

L'intervalle de tierce diminuée : composition. Recherche de tierces diminuées à partir de diverses notes. Exercices d'intonation et d'audition.



Canon à l'étude

LE METRONOME — BEETHOVEN

(canon à 4 voix)

Composé par Beethoven au moment ou Maelzel inventa le métronome, on doit considérer ce canon comme une plaisanterie et lui donner dans son exécution ce caractère léger d'une précision d'automate et non dénué d'humour. Donc chant « non legato » ou plutôt légèrement détaché sans sécheresse.

A l'unisson aucune difficulté d'intonation ; phrases B et C, 2e mesure : veiller à la valeur de la blanche pointée ; travailler en battant la mesure.

Parties simultanées : processus habituel.

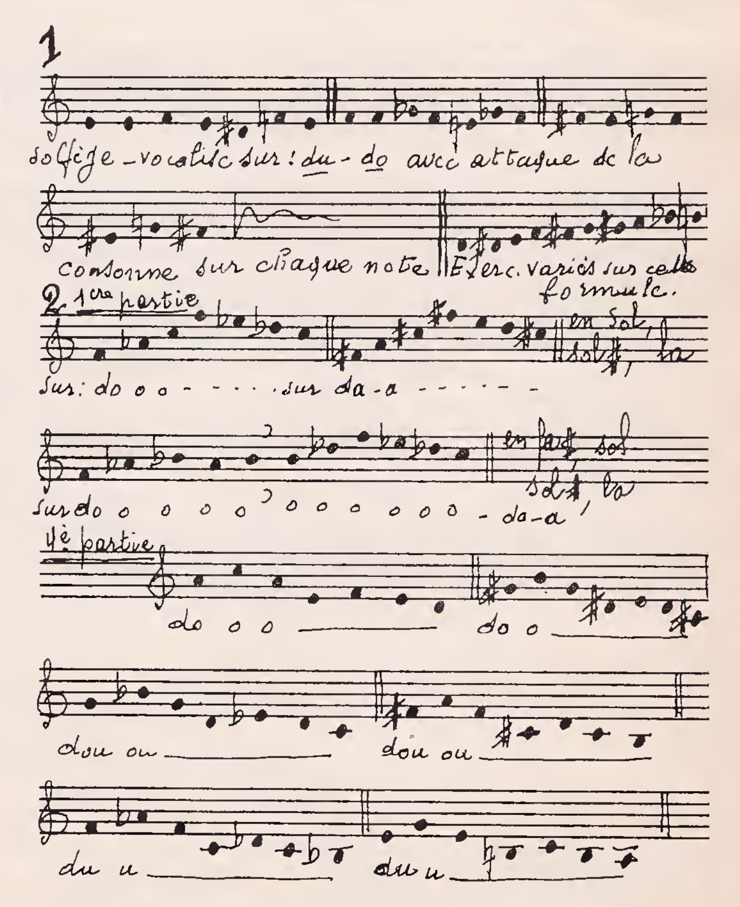
La difficulté rythmique se situe à la fin des phrases « C » et « D ». Observer un point d'orgue assez long. Après le point d'orgue, ensemble d'une absolue précision et d'une grande légèreté pour l'attaque de l'enchaînement (2 double-croches, une croche, 2 double-croches) des voix chantant C et D. Etablir nettement l'accord de sol majeur sur le 1er temps des phrases.

Remarques particulières à ce canon qui s'exécute ainsi :

a b c d a b c
a b c d a b
a b c d a
a b c d

1er groupe : lors de la reprise, s'arrêter à C au point d'orgue sans chanter l'enchaînement « *si la sol fa mi* » ;

4e groupe : s'arrêter au point d'orgue phrase D sans chanter l'enchaînement « *sol la si si do* ».



AVIS ADMINISTRATIFS

Rémunération des personnels assurant, à titre d'occupation accessoire, l'enseignement de la musique dans les cours municipaux

Article premier. — Les préfets pourront, sur le rapport du chef de service de l'intéressé et après avis favorable du trésorier-payeur général du département, autoriser les communes du Territoire métropolitain à verser des indemnités d'enseignement aux personnels civils et militaires de l'Etat relevant du ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, du ministre des Armées, du ministre de l'Education nationale ou du ministre de l'Intérieur, qui assurent, à titre d'occupation accessoire, l'enseignement de la musique dans les cours municipaux.

Article 2. — Le taux horaire des indemnités prévues ci-dessus ne pourra excéder le quotient obtenu en divisant par 800 les trois quarts du traitement budgétaire brut annuel afférent à l'indice brut 300.

La rémunération ainsi obtenue pourra être majorée de 20 % pour les fonctionnaires et agents de l'Etat qui assument simultanément des fonctions d'enseignement et de direction dans lesdits cours.

Article 3. — Les bénéficiaires sont soumis aux dispositions du décret-loi du 29 octobre 1936 modifié, relatives au cumul et à la centralisation des rémunérations publiques.

Article 4. — Les fonctionnaires et agents de l'Etat visés à l'article premier qui, à la date du présent arrêté, sont régulièrement autorisés à percevoir des indemnités d'un montant supérieur à celui qui résulterait de l'application des dispositions de l'article 2, continueront à bénéficier à titre personnel du montant "ne varietur" des indemnités perçues à la date d'application du présent arrêté.

Article 5. — Le directeur général des Collectivités locales au ministère de l'Intérieur et le directeur du Budget au ministère des Finances et des Affaires économiques sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'application du présent arrêté qui prend effet à compter du 1er octobre 1962.

(Arrêté du 15-2-65 - B.O. nº 10 du 11-3-65.)

Modification du décret nº 61-451 du 18 avril 1961 portant extension et adaptation du régime complémentaire de retraites institué par le décret nº 59-1569 du 31 décembre 1959 à certaines catégories d'agents non titulaires des départements, des communes et de leurs établissements publics

Article premier. — L'article premier du décret du 18 avril 1961 est complété par le paragraphe 4 suivant :

"§ 4. — L'affiliation intervient à l'expiration d'une période probatoire constitué au total par six mois de services rendus dans une ou plusieurs collectivités visées par le présent décret."

Article 2. — L'article 2 du décret du 18 avril 1961 est modifié dans les conditions suivantes :

"Bénéficient des dispositions du présent décret les personnels non titulaires des collectivités et établissements visés à l'article premier qui remplissent les conditions suivantes :".

Article 3. — L'article 5 du décret du 18 avril 1961 est complété par l'alinéa suivant :

"Les cotisations correspondant à la période probatoire sont rétroactivement versées par précomptes échelonnés sur un trimestre à date de l'expiration de ladite période."

(Décret nº 65-182 du 6-3-65 - J.O. du 11-3-65 - B.O. nº 13 du 1-4-65.)

Circulaire nº S2-6 du 3 février 1965

TAUX ET PLAFOND DES COTISATIONS DE SÉCURITÉ SOCIALE AFFÉRENTES AUX FONCTIONNAIRES ET AGENTS DE L'ÉTAT

A. — Taux de la cotisation due par l'Etat au titre de ses fonctionnaires, de ses ouvriers et de ses agents non titulaires

1. — *Fonctionnaires et ouvriers de l'Etat en activité :*

Le taux de la cotisation due par l'Etat au titre des régimes de sécurité sociale des fonctionnaires et ouvriers de l'Etat reste fixée à 5,50 %, et la part incombant aux intéressés demeure de 2,50 %.

2. — *Agents non titulaires de l'Etat :*

Les cotisations dues au titre des salariés des professions non agricoles n'ayant subi aucune modification depuis la diffusion de ma circulaire Nº S2-11 du 26 février 1964, ce sont les taux indiqués par cette dernière qui demeurent applicables s'agissant des agents non titulaires, soit :

— cotisation de l'employeur .... 14,25 %

— cotisation de l'assujetti .... 6 %

3. — *Retraités de l'Etat.*

Aucune modification n'est apportée aux taux des cotisations dues par l'Etat et les intéressés, qui restent fixés respectivement à 2,75 % et 1,75 %.

L'article 2 du décret nº 64-1210 du 5 décembre 1964 porte affiliation, à compter du 1er juillet 1964, au régime métropolitain de sécurité sociale des retraités civils français résidant en Algérie.

B. — Relèvement du plafond

Le décret nº 64-1320 du 24 décembre 1964 publié au *Journal Officiel* du 27 décembre 1964 dont les dispositions prennent effet au 1er janvier 1965 a porté à 12.240 F par an le plafond à retenir pour la détermination du montant maximal de l'assiette des cotisations des assurances sociales, d'allocations familiales et d'accidents du travail. Ce plafond avait été fixé à 11.400 F à compter du 1er janvier 1964 par le décret nº 63-1320 du 24 décembre 1963.

L'article 2 du décret susvisé du 24 décembre 1964 a fixé ainsi qu'il suit sur la base du nouveau plafond annuel, les plafonds à appliquer suivant la périodicité des payes :

— 3.060 F	si le salaire est réglé par trimestre.
— 1.020 F	» » par mois.
— 510 F	» » par quinzaine.
— 470 F	» » toutes les deux semaines.
— 340 F	» » par décade.
— 235 F	» » par semaine.
— 47 F	» » par jour.
— 23 F 50	» » pour une demi-journée de travail ne dépassant pas 5 heures.
— 5 F 90	» » pr heure pour une durée de travail inférieure à 5 heures.

En conséquence, à partir du 1er janvier 1965 lorsque le montant de la rémunération sur laquelle est assise la cotisation dépasse les plafonds indiqués ci-dessus, ladite cotisation est calculée sur la base de ces plafonds, sans tenir compte de la partie de la rémunération excédant le chiffre retenu pour le calcul de la cotisation.

En raison du relèvement du plafond annuel à retenir pour le calcul de la cotisation de sécurité sociale, la cotisation mensuelle maximale susceptible d'être retenue à un même agent, au titre du régime de sécuirté sociale des fonctionnaires titulaires, se trouve portée à 25,50 F à compter du 1er janvier 1965.

Le montant maximal du capital-décès susceptible d'être versé aux ayants cause des fonctionnaires décédés après 60 ans et non admis à faire valoir leurs droits à la retraite — qui était fixé à 2.850 F depuis le 1er janvier 1964 — est lui-même porté à 3.060 F, ces nouvelles dispositions sont applicables pour les décès survenant à partir du 1er janvier 1965.

Sont également modifiés, à compter de la même date, les maxima que peuvent atteindre les indemnités d'assurance-maladie ou invalidité, allouées à un fonctionnaire qui a épuisé ses droits statutaires à traitement ou lorsque les droits statutaires sont inférieurs aux indemnités de sécurité sociale.

Les maxima des indemnités d'assurance-maladie s'établiront comme suit :

— Indemnité normale	— 17 F par jour d'arrêt de travail.
	— 510 F par mois.
— Indemnité majorée (3 enfants ou plus)	— 22,66 F par jour.
	— 680 F par mois.

C. — Fonctionnaires et agents de l'Etat en service hors métropole

1. — *Fonctionnaires et agents de l'Etat en service dans les départements d'outre-mer*

Sous réserve des mesures particulières édictées par le décret nº 50-1582 du 27 décembre 1950, les dispositions de la présente instruction sont applicables aux personnels de l'Etat en service dans les départements d'outre-mer.

2. — *Fonctionnaires de l'Etat en service au Maroc et en Tunisie*

Il est rappelé que les taux des cotisations applicables à ces fonctionnaires sont égaux à ceux des cotisations prévues pour les militaires de carrière au Maroc et en Tunisie. La cotisation à la charge de l'Etat au titre du régime de sécurité sociale des militaires en service tant dans la métropole que dans les territoires sus-visés restant fixée à 5,50 %, c'est un taux de cotisation d'égal montant qui est dû par l'Etat au titre du régime de sécurité sociale des fonctionnaires intéressés.

Le plafond applicable, qui était antérieurement celui du régime général algérien, est fixé, depuis le 1er janvier 1963, par référence au régime général de sécurité sociale (décret nº 63-195 du 26 février 1963).

3. — *Fonctionnaires et agents de l'Etat en service en Algérie*

Le décret n° 63-288 du 4 mars 1963 a étendu, à compter du 1er avril 1963, aux fonctionnaires de l'Etat, aux ouvriers de l'Etat et aux agents non titulaires des services français en Algérie la législation métropolitaine de sécurité sociale.

Les personnels percevant une rémunération spéciale indexée, qui avaient été exclus initialement du champ d'application de cette mesure, ont été admis, à compter du 1er janvier 1964, au bénéfice de celle-ci.

Sous réserve des modalités d'application prévues par le décret susvisé du 4 mars 1963 (*J.O.R.F.* du 6 mars 1963), les agents de *nationalité française* des services en cause sont donc soumis en la matière aux dispositions régissant les personnels métropolitains appartenant aux mêmes catégories.

4. — *Autres territoires*

Les fonctionnaires et agents de l'Etat en service hors de la métropole, dans des territoires autres que ceux visés aux trois paragraphes précédents, restent régis par les dispositions qui leur sont propres.

Cependant, les mesures concernant le relèvement du plafond sont étendues *ipso facto* à ces catégories de personnels.

Il est, par ailleurs, rappelé que le décret n° 63-623 du 26 juin 1963 a porté de 1 % à 2,20 % le taux de la cotisation due par l'Etat au titre de ses fonctionnaires à l'étranger (à l'exclusion de l'Allemagne), dans les Etats de l'ex-communauté et dans les territoires d'outre-mer.

N.B. — Ls dispositions de l'article 69 de la loi de finances n° 63-1241 du 19 décembre 1963, relatives au financement des dépenses de l'assurance maternité, demeurent sans incidence sur :

— le mode de calcul des cotisations de sécurité sociale afférentes aux personnels de l'Etat;

— les modalités d'attribution et le taux de prestations servies à ces personnels.

(Art. S2-6 du 3-2-65 — *B.O.* n° 8 du 25-2-65.)

RÉFORME DU CODE DES PENSIONS DE RETRAITE (1)

(suite)

TITRE II

CONSTITUTION DU DROIT A LA PENSION OU A LA SOLDE DE REFORME

CHAPITRE PREMIER

FONCTIONNAIRES CIVILS

§ Ier. — **Généralités**

Article L. 4

Le droit à pension est acquis :

1° Aux fonctionnaires après quinze années accomplies de services civils et militaires effectifs ;

2° Sans condition de durée de services aux fonctionnaires radiés des cadres pour invalidité résultant ou non de l'exercice des fonctions.

§ II. — **Eléments constitutifs**

Article L. 5

Les services pris en compte dans la constitution du droit à pension sont :

1° Les services accomplis à partir de l'âge de dix-huit ans en qualité de fonctionnaire titulaire ;

2° Les services militaires, à l'exclusion de ceux affectués en temps de paix avant l'âge de seize ans ;

3° Les services accomplis dans les établissements industriels de l'Etat en qualité d'affilié au régime de retraites de la loi du 21 mars 1928, modifiée par la loi n° 49-1097 du 2 août 1949 ;

4° Les services accomplis dans les cadres permanents des administrations des départements, des communes, des établissements publics départementaux et communaux ;

5° Les services rendus dans les cadres locaux permanents des administrations des territoires d'outre-mer et des anciennes colonies érigées en départements d'outre-mer en application de la loi n° 46-451 du 19 mars 1946 ;

6° Les services rendus jusqu'à la date de l'indépendance ou du transfert de souveraineté ou jusqu'à la date de leur intégration dans les cadres métropolitains, dans les cadres des administrations de l'Algérie et des anciens pays et territoires d'outre-mer, anciens protectorats et territoires sous tutelle. Un règlement d'administration publique déterminera les modalités de prise en compte de ces services ;

7° Les services re stage ou de surnumérariat accomplis à partir de l'âge de dix-huit ans ;

8° Pour les instituteurs, le temps passé à l'école normale à partir de l'âge de dix-huit ans.

Peuvent également être pris en compte pour la constitution du droit à pension les services d'auxiliaire, de temporaire, d'aide ou de contractuel, y compris les périodes de congé régulier pour longue maladie, accomplis à partir de l'âge de dix-huit ans dans les administrations centrales de l'Etat, les services extérieurs en dépendant et les établissements publics de l'Etat ne présentant pas un caractère industriel ou commercial, si la validation des services de cette nature a été autorisée pour cette administration par un arrêté conjoint du ministre intéressé et du ministre des Finances et si elle est demandée avant la radiation des cadres.

(1) Voir "l'E.M." n° 116, mars 1965, p. 30/210.

CHAPITRE III

Dispositions communes

Article L. 9

L etemps passé dans toutes positions statutaires ne comportant pas l'accomplissement de services effectifs ne peut entrer en compte dans la constitution du droit à pension, sauf, d'une part, dans le cas où le fonctionnaire ou le militaire se trouve placé en position régulière d'absence pour cause de maladie et, d'autre part, dans les cas exceptionnels prévus par une loi ou par un règlement d'administration publique.

En ce qui concerne les fonctionnaires civils, et hormis les positions prévues aux articles 36 et 38 de l'ordonnance du 4 février 1959 relative au statut général des fonctionnaires, le temps passé dans toute position ne comportant pas l'accomplissement de services effectifs et prévue par les textes visé à l'alinéa précédent n'est compté comme service effectif que dans la limite maximum de cinq ans et sous réserve que les bénéficiaires subissent pendant ce temps, sur leur dernier traitement d'activité, les retenues prescrites par le présent code.

Article L. 10

Les services accomplis postérieurement à la limite d'âge ne peuvent être pris en compte dans une pension, sauf dans les cas exceptionnels prévus par une loi.

TITRE III

LIQUIDATION DE LA PENSION OU DE LA SOLDE DE RÉFORME

CHAPITRE PREMIER

Services et bonifications valables

Article L. 11

Les services pris en compte dans la liquidation de la pension sont :

1° Pour les fonctionnaires civils, les services énumérés à l'article L 5, exception faite des services militaires visés au 2° s'ils ont été rémunérés soit par une pension, soit par une solde de réforme, sous réserve de la renonciation prévue à l'article L. 77;

2° Pour les militaires, les services énumérés aux articles L. 5 et L. 8 ainsi que les bénéfices d'études préliminaires attribués aux militaires et assimilés dans les conditions déterminées par règlement d'administration publique.

Article L. 12

Aux services effectifs s'ajoutent, dans les conditions déterminées par règlement d'administration publique, les bonifications ci-après :

a) Bonification de dépaysement pour les services civils rendus hors d'Europe;

b) Bonification accordée aux femmes fonctionnaires pour chacun de leurs enfants légitimes, naturels reconnus et, sous réserve qu'ils aient été élevés pendant neuf ans au moins au cours de leur minorité, pour chacun de leurs enfants adoptifs ou issus d'un mariage précédent du mari ou ayant fait l'objet d'une délégation judiciaire des droits de puissance paternelle en application des articles 17 (1er et 3e alinéa) et 20 de la loi du 24 juillet 1889 sur la protection des enfants maltraités ou moralement abandonnés;

c) Bénéfices de campagne, notamment en temps de guerre et pour services à la mer et outre-mer.

Les fonctionnaires et agents féminins ayant servi en qualité d'infirmières ou d'ambulancières pendant les guerres 1914-1918 et 1939-1945, les campagnes d'Indochine et de Corée bénéficient des avantages réservés aux fonctionnaires anciens combattants.

Cette disposition est étendue aux agents féminins dont la pension a déjà été liquidée ou a fait l'objet d'une péréquation;

d) Bonification pour l'exécution d'un service aérien ou sous-marin commandé. Le décompte des coefficients applicables aux heures de vol ou à la durée des services sous-marins est effectué conformément aux dispositions en vigueur au moment où s'est ouvert le droit à ces bonifications;

e) Bonification accordée aux fonctionnaires demeurés dans les régions envahies ou les localités bombardées au cours de la guerre 1914-1918;

f) Bonification accordée aux agents des postes et télécommunications ayant servi en temps de guerre à bord des navires câbliers;

g) Bonification accordée aux déportés politiques;

h) Bonification accordée aux professeurs d'enseignement technique au titre du stage professionnel exigé pour avoir le droit de se présenter au concours pour lequel ils ont été recrutés.

DERNIERE MINUTE :

— Concert annuel de l'orchestre d'enfants et l'orchestre des cadets de la Schola Cantorum dirigés par **Alfred Loewenguth** : samedi 12 juin, 20 h. 30, salle Gaveau. Œuvres de Mozart, Cirri, Schubert, Dyff, Haydn, Cimarosa, Télémann, Wickenhauser. Renseignements : ROB. 17-24.

— Session musicale pour enfants et adolescents organisée cet été dans les Pyrénées-Orientales du 12 juillet ou 13 septembre par la **Fédération Nationale d'Associations Culturelles d'Expansion Musicale,** 23, rue Asseline, Paris (14e). Tél. : 734-02-72.

— **Fêtes Musicales de Touraine,** du 29 juin au 4 juillet 1965, en la Grange de Meslay (sortie nord de Tours). Richter. I Virtuosi di Roma, Opéra royal de Londres, orchestre de chambre J.-Fr. Paillard. Au programme : musique classique allemande, musique classique italienne, Curlew River, musique de B. Britten, musique française contemporaine, musique suisse contemporaine. S'adresser aux "Fêtes Musicales", secrétariat du Maire de Tours.

L'**INSTITUT GREGORIEN DE PARIS** met à la disposition de ceux qui lui en feront la demande, la **liste générale** des **SESSIONS DE MUSIQUE SACREE** de l'**été 1965** (technique et direction du chant grégorien, du chant polyphonique, du chant en langue française, et SESSIONS DE PEDAGOGIE selon la METHODE WARD), ainsi que la **notice détaillée** des cours organisés à Paris durant l'**année universitaire.** S'adresser, soit à l'INSTITUT GREGORIEN DE PARIS, 21, rue d'Assas, Paris (6e), soit au siège social de l'INSTITUT WARD, 80, boulevard Pasteur, Paris (15e). (Joindre un timbre pour la réponse.)



TARIF DES ABONNEMENTS

A. — L'EDUCATION MUSICALE

Abonnement simple

	Un an
FRANCE, COMMUNAUTE FRANÇAISE, TUNISIE, ALGERIE, MAROC et VIETNAM	F 22,—
ETRANGER	F 26,—

B. — ABONNEMENT COUPLE :

« L'EDUCATION MUSICALE - SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE »	Un an
FRANCE, COMMUNAUTE FRANÇAISE, TUNISIE, ALGERIE, MAROC et VIETNAM	F 30,—
ETRANGER	F 35,—

C. — ABONNEMENTS PRIMES

A condition de nous procurer un ou deux abonnements nouveaux souscrits en même temps que le vôtre, le prix de votre abonnement est ramené aux prix ci-dessous :

	Prix de votre renouvellement pour : un abonnement nouveau	deux abonnements nouveaux
D. — L'EDUCATION MUSICALE		
FRANCE, COMMUNAUTE FRANÇAISE, TUNISIE, ALGERIE, MAROC et VIETNAM ..	F 18,—	F 14,—
ETRANGER	F 21,—	F 16,—
E. — « L'EDUCATION MUSICALE - SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE »		
FRANCE, COMMUNAUTE FRANÇAISE, TUNISIE, ALGERIE, MAROC et VIETNAM ..	F 26,—	F 22,—
ETRANGER	F 29,—	F 25,—

N. B. — Pour envoi par avion, prière de nous demander le montant de la surtaxe aérienne.

Afin de faciliter la tâche de nos services, nous vous prions instamment de bien vouloir préciser qu'il s'agit d'un renouvellement et de mentionner le MOIS D'ECHEANCE que vous trouverez sur la première ligne de votre adresse imprimée.

Pour tout changement d'adresse, veuillez joindre 0,75 F et indiquer votre ancienne adresse ou joindre la dernière bande.

ABONNEMENT-PRIME

(modèle de formule à rédiger)

Je vous remets ci-joint (par mandat-poste - chèque bancaire - virement postal - versement à votre C.C.P. 1809-65 PARIS) (1), la somme de représentant :

1° Mon renouvellement et 1 abonnement d'un an.

2° Mon renouvellement et 2 abonnements d'un an.

Ci-dessous, en lettres capitales, mes nom, prénom et adresse et ceux des bénéficiaires des abonnements-primes.

(1) Rayer les mentions inutiles.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14e

Dépôt légal: 2e trim. 1965

Directeur-Gérant : A. MUSSON